مرزا دبیر: عہد اور شعری کائنات



مرتبہ

ڈاکٹر ادریس احمد

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

مرزا دبیر

عہد اور شعری کائنات

مرزا دبیر
عہد اور شعری کائنات

مرتبہ

ڈاکٹر ادریس احمد

غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی

Mirza Dabeer: Aihad Aur Sheri Kaynat
Edited by :
Dr. Idris Ahmad

ISBN : 978-93-91739-02-7

بہ اہتمام	:	ڈاکٹر محضر رضا
سنہ اشاعت	:	2021
قیمت	:	200 روپے
مطبوعہ	:	اصیلا آفسیٹ پرنٹرس، نئی دہلی

غالب انسٹی ٹیوٹ،
ایوانِ غالب مارگ، نئی دہلی ۔۲
www.ghalibinstitute.org-- E-mail: ghalibinstitute@gmail.com

سیدرضاحیدر کی یاد میں

فہرست

پیش لفظ

اردو کے ایک بڑے مرثیہ نگار مرزا سلامت علی دبیر کا مطالعہ کرتے وقت ایک سوال ہمیں اکثر پریشان کرتا ہے: کیا اردو کی رثائی شاعری میں دبیر شناسی کا حق واقعی ادا ہوا ہے؟ سچ بات یہ ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہے۔

ہماری رثائی شاعری کی تعمیر کا اوّلین المیہ یہ ہے کہ شبلی نے اپنے 'موازنے' میں انیس و دبیر کے تقابل کا جو دائرہ متعین کیا تھا، بہت زمانے تک ہم اسی کے گرد گھومتے رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ دبیر کے تعلق سے شبلی کے مفروضوں نے کلّیوں کی شکل اختیار کر لی اور دبیر انھیں کلّیوں میں دب کر رہ گئے۔ دوسرا المیہ یہ ہوا کہ 'موازنے' کے جواب میں لکھی جانے والی تحریروں (المیزان، جوابِ موازنہ، حیاتِ دبیر... وغیرہ) میں جواب دینے والوں کا جوش اتنا بڑھا کہ ان کے تند لہجے میں دبیر کے شاعرانہ محاسن محو ہو گئے اور تیسری بڑی بات یہ ہوئی کہ ہم نے دبیر کی شاعری کا مطالعہ انیس کے بقدر نہیں کیا۔

ذرا سوچیے انیسویں صدی کے لکھنؤ میں آتش و ناسخ کے بعد اگر انیس و دبیر نہ ہوتے تو کیا اردو زبان کی قوت اور اس کے رموز سے ہماری خاطر خواہ آگاہی ہوتی اور کیا بیانیہ شاعری کی وہ خوبیاں ہم پر ظاہر ہوتیں جو ان دونوں شاعروں کے مرثیوں میں موجود ہیں۔ لیکن ان خوبیوں کے محاکمے میں کوتاہی ہم سے یہ ہوئی کہ یہ خوبیاں ہم نے انیس کے یہاں زیادہ تلاش کیں جبکہ دبیر ان خوبیوں کے پیدا کرنے میں انیس سے پیچھے نہیں ہیں۔ دبیر کی شاعری کا دائرہ انیس کے مقابل اس اعتبار سے زیادہ وسیع ہے کہ وہ شاعری کی بہت سی شکلوں کو محیط ہے۔ مرثیے کے علاوہ نوحے، سلام، رباعی، مثنوی، تاریخ گوئی اور فارسی نثر نگاری وغیرہ کے میدان میں بھی دبیر نے اپنے کمالِ فن کا مظاہرہ کیا ہے لیکن رثائی شاعری کے قارئین اور قدر شناس ان کی شاعری کے اس محیط کو پوری طرح نہیں دیکھ سکے۔ سو معنی کی بلاغتیں، زبان کی ذکاوتیں اور بیان کی بصیرتیں دبیر کی شاعری میں

ہنوز تشنہ تعبیر ہیں۔

ہمیں اعتراف ہے کہ دبیر پر کم ہی سہی لیکن بہت اہم اور وسیع سمیناروں کا انعقاد کیا جا چکا ہے تاہم دبیر کے دائرہ کلام کی وسعت کا تقاضا ہے کہ دبیر کی ہنر مندیوں کی زیادہ جستجو کے لیے اُن پر گفتگو کا سلسلہ جاری رہے۔

آج ہماری نئی تنقید میں بیانیے کی بحثیں بہت آگے تک پہنچ گئی ہیں۔ بیانیے میں راوی کا عمل، راوی کے اقسام، تکنیک کا تنوع اور زمان و مکان کی مختلف صورتوں وغیرہ پر بہت کچھ لکھا جا رہا ہے۔ اگر دبیر کی پوری شاعری کا وسیع اور دقیق مطالعہ کیا جائے تو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ ان بحثوں کی وضاحت میں بہت سی مثالیں دبیر کے مرثیوں سے دی جا سکتی ہیں کیونکہ ان کا شعری بیانیہ اپنے لفظی اور معنوی نظام میں بہت پر قوت اور بہت متنوع ہے۔ ایک اور بات اگر ہمیں رثائی شاعری کی ایک محکم اور وسیع الاطلاق شعریات کو وضع کرنا ہے تو ضروری ہے کہ شاعری کے قدیم و جدید نظریوں کی روشنی میں دبیر کی شاعری کا از سرِ نو مطالعہ کیا جائے۔ اسی مقصد کے ماتحت غالب انسٹی ٹیوٹ نے ''مرزا دبیر: عہد اور شعری کائنات'' کے مرکزی موضوع کے جہات و جوانب کو نمایاں کرنے کے لیے ۲۔۳ر نومبر ۲۰۱۹ کو ایک سمینار منعقد کیا تھا۔ ڈاکٹر سید رضا حیدر نے اس سمینار کے انعقاد میں خصوصی دلچسپی لی تھی۔ سمینار کے بعد 'تحت اور لحن کی ایک شام' کے عنوان سے مرثیہ اور سوز خوانی کی بزم بھی بڑے سلیقے سے آراستہ کی تھی۔ اس سمینار کے موضوع اور انعقاد سے انھیں خصوصی دلچسپی تھی۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ چند ماہ قبل ہی دبیر پر ان کا تصنیف کردہ مونوگراف قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے شائع کیا تھا اور اسی سمینار میں اس کی رسم رونمائی بھی عمل میں آئی تھی۔ کسے خبر تھی کہ جس سمینار کے انعقاد میں ان کی اتنی دلچسپی ہے اس کے مقالات کی اشاعت وہ اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھ سکیں گے۔ پروفیسر فضل امام، پروفیسر ظفر احمد صدیقی اور پروفیسر مولا بخش اس سمینار میں مقالہ نگار کی حیثیت سے شریک تھے افسوس ان میں سے اب کوئی ہمارے درمیان نہیں ہے۔ خدا کروٹ کروٹ سب کو سکون و رفعت عطا فرمائے۔ اس کتاب کی اشاعت ہمارے لیے ایک جذباتی لمحہ ہے لیکن اب ان کے لیے دعائے مغفرت کے سوا ہمارے پاس کچھ نہیں ہے۔ اس سمینار میں رضا حیدر نے اگرچہ مقالہ نہیں پیش کیا تھا لیکن ان کی خواہش کے احترام اور اپنے جذبات کی تسکین کے طور پر دبیر سے متعلق ان کا ایک مقالہ شامل کتاب ہے۔ ان کی یاد کو باقی رکھنے کے لیے میں اس کتاب کا انتساب سید رضا حیدر (سابق ڈائرکٹر غالب انسٹی ٹیوٹ) کے نام کرتا ہوں۔ امید ہے رثائی ادب سے دلچسپی رکھنے والے حلقے میں اس کتاب کی خاطر خواہ پذیرائی ہوگی۔

صدیق الرحمٰن قدوائی

انیس اشفاق

دبیر سوز تنقید: منفی مقدمات کا محاکمہ

مرزا سلامت علی دبیر اردو کے اکیلے شاعر ہیں جن کی خامیوں کی جستجو نے ہمیں ان کی خوبیوں تک پہنچایا اور اس کے لیے ہم شبلی کے شکر گزار ہیں۔ اگر انہوں نے انیس اور دبیر کو ایک دوسرے کے مقابل رکھ کر ایک کی خوبیوں اور دوسرے کی خامیوں کو نمایاں نہ کیا ہوتا تو شاید ہم دبیر کی طرف اتنی دلجمعی کے ساتھ متوجہ نہ ہوتے۔ اپنے موازنے میں انیس کو دبیر کے مقابل بڑا شاعر ثابت کرنے کے عمل میں شبلی نے دو بڑے کام کیے۔ ایک یہ کہ انہوں نے دبیر پرستوں کو مجبور کیا کہ وہ موازنے کے نتائج کو بہ دلائل ردّ کرنے کے لیے دبیر کے مرثیوں کو زیادہ توجہ کے ساتھ پڑھیں اور دوسرے یہ کہ انیسی مرثیے کے جن غیر جانبدار سامعین نے اب تک دبیر کے مرثیوں کو اہم نہیں جانا تھا انہوں نے بھی دبیر کے یہاں شبلی کی نکالی ہوئی خامیوں کو دیکھنے کے لیے دبیر کے مرثیوں کو زیادہ باریک بینی کے ساتھ دیکھنا شروع کیا۔ دونوں ہی صورتوں میں دبیر شبلی کی بنائی ہوئی سطح سے اوپر اٹھ آئے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ موازنہ مرثیے کی قدر شناسی کی طرف پہلا عالمانہ قدم تھا۔ لیکن اس عالمانہ سعی میں شبلی اکثر جگہوں پر اپنے قدم ٹھیک سے نہ جما سکے اور توازن بگڑ جانے کے باعث انہوں نے دبیر کی نقص نمائی میں اُنیس صفحات صرف کر دیے۔ نتیجتاً دبیر کے وہ سارے شیدائی اِن متنازعہ صفحات پر بھڑک اٹھے جو دبیر کو کسی بھی طرح انیس سے کم نہ سمجھتے تھے۔ ان دبیر پرستوں نے شبلی کے نقص نمائی والے بیانات کو دبیر سوزی سے تعبیر کیا اور کہنا شروع کر دیا کہ موازنے میں تقابل کے بنیادی اصول کو روا نہیں رکھا گیا۔ یعنی دونوں شاعروں کے ایک سے معیار والے کلام سے کام لینے کے بجائے ایک کے عمدہ اور دوسرے کے نسبتاً کمزور کلام کو سامنے رکھ کر نتیجہ نکال لیا گیا اور وہ بھی دونوں کے یکساں مقدارِ کلام کے بغیر۔

شبلی نے دبیر کی سقم شماری میں جو کچھ کہا وہ تو دبیریوں کے لیے آزردگی کا سبب تھا ہی لیکن اس کہے ہوئے میں جو توہین آمیز اور اشتعال انگیز لہجہ اختیار کیا گیا اس نے دبیر پرستوں کو طیش میں لا دیا اور ردِ عمل کے

طور پر انہوں نے دبیر کے دریائے کلام سے ان موتیوں کو لانا شروع کر دیا جن کی چمک دکھا کر وہ شبلی کی آنکھیں خیرہ کر دینا چاہتے تھے۔ دوسری طرف شبلی کو للکارنے والی دبیریوں کی اس مہم کے دوران جب مرثیے کے غیر جانب دار قارئین نے دبیر کو جی لگا کر پڑھنا شروع کیا تو انہیں سب کچھ ویسا نظر نہیں آیا جیسا شبلی نے موازنے میں دکھایا تھا۔

O

ہمارے پاس ایسی کوئی خارجی شہادت نہیں ہے جس کی بنا پر ہم یقین کے ساتھ کہہ سکیں کہ شبلی نے دبیر کو انیس کے بقدر نہیں پڑھا تھا۔ لیکن جب ہم کلامِ دبیر کے حجم پر نگاہ ڈالتے ہیں تو ایک داخلی شہادت از خود شکل پذیر ہونے لگتی ہے کہ اپنے گوناگوں علمی مشاغل میں ڈوبے رہنے کی وجہ سے شبلی کو دبیر کے اتنے زیادہ کلام سے بہتر کلام چھانٹنے کا موقع نہیں ملا ہوگا۔ اس کلام کو چھانٹنے کے لیے دبیر کو بہت غور سے اور بہت دیر تک پڑھنے کی ضرورت تھی۔ یہ تو ہمیں تسلیم کر ہی لینا چاہیے اور ہم نے تسلیم کر بھی لیا ہے کہ انیس کی طرح دبیر کے ہر مرثیے میں ایک ڈال کے بند اور ہر بند میں ایک ڈال کے مصرعے نہیں ہیں اور اس کی ذمہ دار دبیر کی زود کلامی اور رثائی شاعری کے مختلف میدانوں میں ان کی طبع آزمائی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مرثیہ خوانی کی دنیا میں دبیر کی مانگ انیس سے زیادہ تھی اس لیے جلدی جلدی نیا مرثیہ کہنا اور تیزی سے کہنا ان کی مجبوری تھی اور اس تیز گوئی میں ان کے لیے ہر جگہ ایک سا معیار قائم رکھنا ممکن نہ تھا۔ عرض کیا جا رہا تھا کہ دبیر کے ہجومِ کلام سے انیس کا جیسا کلام لانے کے لیے دبیر کے ساتھ زیادہ دیر تک رہنے کی ضرورت تھی۔ شبلی نے دبیر خوانی کا دیر طلب رنج اٹھانے کے بجائے یہاں وہاں سے کمزور مثالیں اٹھا کر اور انہیں انیس کے مقابل رکھ کر زیادہ بہتر شاعری کا فیصلہ انیس کے حق میں سنا دیا۔ دبیر کو بہ دیر اور بغور نہ پڑھنے کا ثبوت شبلی کے وہ تسامحات بھی ہیں جن کی بنا پر دوسروں کا کلام انہوں نے دبیر سے منسوب کر دیا۔

ہماری اس تمہید سے سننے والوں پر شاید یہ تاثر قائم ہو رہا ہو کہ دوسروں کی طرح ہم بھی دبیر کو موازنے ہی کی روشنی میں دیکھنا چاہ رہے ہیں۔ ایسا ہرگز نہیں ہے۔ دبیر کے ساتھ موازنے کا ذکر بتانے کے لیے ضروری ہے کہ شبلی نے موازنے کی بنیاد میں انیسی مرثیے کے مسالے کے ساتھ دبیر کی جس ترچھی اینٹ کو رکھا تھا اسے از کلیم الدین احمد تا شمس الرحمٰن فاروقی ابھی تک سیدھا نہیں کیا جا سکا۔ آگے کے مبحث میں اسے اور وضاحت کے ساتھ بیان کیا جائے گا۔

اب آیئے دیکھیں کہ 285 صفحات کو محیط شبلی نے اپنے موازنے میں شاعری کی تعریف کیا کی ہے اور اس تعریف کی روشنی میں دبیر کے معائب کس طرح بیان کیے ہیں۔ پہلے شاعری کی تعریف سنیے:

''دریا کی روانی، جنگل کی ویرانی، باغ کی شادابی، سبزے کی لہک، پھولوں کی مہک، خوشبو کی لپٹ، نسیم کے جھونکے، دھوپ کی سختی، گرمی کی تپش، جاڑوں کی ٹھنڈ، صبح کی شگفتگی، شام کی دل آویزی یا رنج و غم، غیظ و غضب، جوش و محبت، افسوس و حسرت، عیش و طرب، استعجاب و حیرت۔ ان چیزوں کا اس طرح بیان کرنا کہ وہی کیفیت دلوں پر چھا جائے۔ اسی کا نام شاعری ہے۔''

دبیر پر فضول بیانی کا الزام عائد کرنے والے شبلی افزونیِ الفاظ کے ساتھ کہنا صرف اتنا چاہتے ہیں کہ مناظرِ قدرت، موسم کی حالتوں اور انسانی جذبوں کی مختلف کیفیتوں کو اس طرح بیان کیا جائے کہ جیسی وہ ہیں ویسی ہی معلوم ہونے لگیں۔ یہ بتانے کے لیے شبلی کئی سطروں کا سہارا لیتے ہیں۔ یہ بتانے کے بعد کہتے ہیں:

''الفاظ میں فصاحت، سلاست، روانی، بندش میں چستی اور چستی کے ساتھ بے تکلفی، دل آویزی اور برجستگی، لطیف اور نازک تشبیہات و استعارات، اصولِ بلاغت کے مراعات۔ ان تمام اوصاف میں سے کون سی چیز مرزا دبیر میں پائی جاتی ہے؟''

شبلی کے اِن فرمودات کی رو سے دبیر کا مرثیے کے میدان میں آنا کارِ بے مصرف کے مترادف ہے۔ دبیر پر سوال نما شکل میں اپنی تیغِ تیز سے یہ حملہ کرنے کے بعد شبلی یہیں نہیں رکتے۔ بلکہ ہاتھ میں لہراتی ہوئی دبیر کشی کی تلوار کی کاٹ دکھانے کے لیے کہتے ہیں:

''فصاحت اُن کے کلام کو چھو کر بھی نہیں گئی۔ بندش میں تعقید اور اغلاق، تشبیہات اور استعارات اکثر دور از کار، بلاغت نام کو نہیں۔ کسی چیز یا کسی کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون بندی البتہ ہے لیکن اکثر جگہ اس کو سنبھال نہیں سکتے۔''

ایک ہی طرح کے اعتراضات کو بار بار دہرانے کا عمل آپ درج بالا اقتباسات میں دیکھ ہی رہے ہیں۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ شبلی کے ان بیانات کے ردّ میں ہم کلامِ دبیر سے مناسب مثالیں یہیں پر لا کر رکھ دیں لیکن نہیں پہلے یہ دیکھ لیجیے کہ اپنے حملوں کی داد وصول کرنے کے لیے شبلی نے دبیر پر اور کیا کیا وار کیے ہیں:

''یہ امر بدیہی ہے کہ مرزا دبیر کے کلام میں وہ فصاحت اور شستگی نہیں جو میر انیس کے کلام میں ہے۔''

(اس منفی بیان میں یہ اعتراف پنہاں ہے کہ دبیر کے یہاں فصاحت اور شستگی ہے لیکن انیس کی سی نہیں ہے)۔ یہ بات شبلی غلط نہیں کہہ رہے ہیں لیکن دبیر کے یہاں انیس کی سی فصاحت نہ ہونے کی مثال میں انہوں نے ثِقالت کی جو مثالیں پیش کی ہیں ان میں سے کئی میں ثِقالت ہمیں نام کو نظر نہیں آتی۔ مثلاً

ہر کوہ کی آواز انا الطّور انا الطّور
خاص الخلاصۂ بنی آدم کمال میں

میدانی و نقیب و عصادار و چوبدار
عرشی فلکی بڑھ کے نقیبانہ پکارے

ثِقالت کی مثال میں، جن میں یہ چار مصرعے بھی شامل ہیں، ۱۳۰ مصرعے لکھنے کے بعد شبلی ایک ایسا جملہ لکھتے ہیں جس سے اُن کے تئیں دبیر کی کم خوانی والا ہمارا شک یقین میں بدل جاتا ہے:

''اس قسم کے سیکڑوں الفاظ ہیں، ہم نے صرف دو مرثیوں سے سرسری انتخاب دیا ہے ورنہ سیکڑوں ہزاروں تک نوبت پہنچتی ہے۔''

ثِقالت سے بھرے ہوئے سیکڑوں ہزاروں الفاظ کی جستجو کے لیے شبلی کو دبیر کے بیسیوں مرثیے پڑھنا پڑتے اور وہ انہوں نے پڑھے نہیں۔ اوّل تو عربی اور فارسی کے اِس نوع کے فقروں کو ثِقالت اور غرابت کی بنیاد بنانا پوری طرح درست نہیں تا آنکہ ان سے روانی اور معانی میں خلل نہ واقع ہو۔ ایسا کرتے وقت شبلی کو ایک نظر غالب کی طرف بھی دیکھ لینا ضرور تھا کہ ان کے یہاں ایسے بہت سے مصرعے ہیں جو شعریت کو مجروح کرتے ہیں لیکن معنی کی پناہ میں ہونے کی وجہ سے ہم ان پر انگلی نہیں اٹھاتے۔ یہ مصرعے دیکھیے:

یاس و امید نے یک عربدہ میداں مانگا
بعد یک عمر وَرَع بار تو دیتا بارے
بسکہ فعّالِ ما یُرید ہے آج
علی الرغمِ دشمن شہیدِ وفا کون
دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد

دبیر کے بہت کم کلام کو پڑھ کر ثِقالت آمیز الفاظ کی مثالیں دینے کے بعد جب شبلی بندش کی سُستی اور ناہمواری کی طرف آتے ہیں تو کمالِ فہم کا مظاہرہ اس بند کی جراحی کے ذریعے کرتے ہیں:

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے　　اے طنطنۂ طبع جز و کُل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جلا دے　　اے زمزمۂ نطق بلاغت کو صلا دے
اے بائے بیاں معنیِ تسخیر کو حل کر
اے سینِ سخن قاف سے تا قاف عمل کر

اپنی عاجلانہ رائے زنی میں شبلی فرماتے ہیں:

''کیسے پُر رعب الفاظ ہیں لیکن معانی میں بہت کم ربط ہے۔ طنطنے کو جز وکل سے ملا دینے سے کیا نسبت؟ زمزمۂ نطق سے بلاغت کا صلا مانگنے کے کیا معنی۔ بیان کی بے کو تسخیر سے کیا تعلق ہے؟ اسی طرح سخن

کے سین کو قاف سے قاف تک عمل کرنے کے لیے کیا خصوصیت ہے۔"

بندش کی سُستی اور ناہمواری کو ثابت کرنے کی عجلت میں شبلی اس بند کی بہت سی لفظی خوبیوں کو نظرانداز کر گئے۔ مثلاً پہلے، دوسرے، پانچویں اور چھٹے مصرعے میں د، ط، ب اور سین کی تکرار سے پیدا ہونے والی خوش آہنگی۔ پھر نظم، عالم، جز، کُل، بیاں، سخن، تسخیر اور قاف تا قاف کی سی عمدہ اور بامعنی رعایتیں۔ یہی نہیں بند کے پہلے مصرعے میں دبدبہ نظم کو توڑ کر اس کے نظم کو دو عالم سے ملایئے تو آپ کو نظم دو عالم کا نظارہ نظر آئے گا۔

اب آیئے شبلی کی نری منطق اور شعری منطق کی آویزش کی طرف۔ نری منطق کی رو سے طنطنے کو جز و کل کے ملا دینے کی نسبت نہ ہو لیکن شعری منطق میں طنطنہ جز کو کل سے ملا سکتا ہے۔ اور ہم تو کہتے ہیں نری منطق کی رو سے بھی یہ ممکن ہے بشرطیکہ طنطنے کے زور اور قوت کو ہم سمجھ سکیں۔ آگے شبلی کہتے ہیں زمزمۂ نطق سے بلاغت کا صلہ مانگنے کے کیا معنی؟ ہم کہتے ہیں نطق جب زمزمے کی حالت میں یعنی طبیعت کی آمد اپنی انتہا پر ہو تو لفظ کو اظہار کا مثالی جامہ مل جاتا ہے۔ جو کچھ کہا جاتا ہے اسے خوش آہنگ اور مانوس و مناسب زبان مل جاتی ہے۔ اب شبلی سوال اٹھاتے ہیں کہ سخن کے سین کو قاف سے قاف تک عمل کرنے کے لیے کیا خصوصیت ہے؟ یہ سوال اٹھانے سے پہلے شبلی کو سین سخن کی صوری اور صوتی مناسبتوں کی طرف دیکھنا چاہیے تھا۔ صوتی مناسبت تو آپ کی نگاہ میں ہے، صوری مناسبت یہ کہ کسی اچھے خطاط سے (اور ایسے خطاط اس وقت اعظم گڈھ میں نہیں لکھنؤ میں تھے) نسخ میں 'سین' کو لکھوایئے تو 'ن' کا دائرہ اور 'سین' کا بازو پرواز کی طرف ذہن کو مائل کرتا ہے۔

شبلی کے ذریعے دبیر کو دبائے جانے کی اس گفتگو میں ابھی ہم شبلی کو نہیں چھوڑنا چاہتے تھے لیکن بات ایک ایسے بند کی آنکلی ہے کہ ہمیں اپنا رخ بدلنا پڑ رہا ہے۔ دبیر کے معاملے میں تن آسانی اور کم خوانی کا معاملہ یہ ہے کہ عہدِ حاضر کے قدآور نقاد جناب شمس الرحمٰن فاروقی جب دو چار صفحوں میں بیانیہ کے تعلق سے دبیر پر قلم اٹھاتے ہیں تو اُسی بند سے اپنی بات شروع کرتے ہیں جس پر ہم گفتگو کرتے آ رہے ہیں: "اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے...."

فاروقی یہ بند نقل کرنے سے قبل لکھتے ہیں:

"مرزا دبیر کا کلام طرح طرح کے اسقام سے مملو نظر آتا ہے۔ اُن کی علمیت، ان کی تلاشِ مضمون، ان کے استعاروں اور تشبیہوں میں جدت۔ سب مسلّم لیکن تناسب اور ربط کے تقریباً مکمل فقدان کے باعث مرزا دبیر کی اکثر خوبیاں بے اثر اور ان کی بلند پروازیاں زمیں بوس نظر آنے لگتی ہیں۔"

یہ لکھنے کے بعد لکھتے ہیں:

"میں مثال میں صرف ایک بند پیش کروں گا۔"

اس کے بعد شبلی کا حوالہ دیے بغیر یہ بند اس طرح نقل کرتے ہیں گویا سقم جوئی کے لیے یہ بند انہیں کی تلاش ہو۔ یہی نہیں بند کے تجزیے کا انداز بھی ہو بہو شبلی کا سا ہے۔ یقین نہ آئے تو یہ عبارت دیکھیے:

''مصرعۂ اولیٰ میں نظم کی مناسبت سے ہلانا خوب ہے۔'' (شبلی نے اپنے تجزیے میں پہلے مصرعے کو بخش دیا تھا)۔ پھر دبدبے کے بہت سے معنی بتا کر لکھتے ہیں: ''دبدبۂ نظم کا فقرہ اس مصرعے کے لیے نامناسب ہے۔'' یہ بتانے کے بعد دوسرے مصرعے کی طرف آ کر پانچ حرفی لفظ طنطنہ کے آٹھ معنی بتا کر ان میں سے کسی معنی کو طبع کے لیے مناسب نہیں بتاتے۔ فاروقی اپنے تجزیے میں در پردہ شبلی کے اشاروں کو کھولنے کا کام کر رہے ہیں۔ اس اشارہ کشائی میں جب وہ تیسرے مصرعے پر آتے ہیں تو کمالِ شرح کی منزل میں داخل ہو کر فرماتے ہیں:

''معجزے سے وہ کام لیا جا رہا ہے جو کوئی معمولی قوت بھی کر سکتی ہے۔ (یعنی) فصاحت پر جلا کر...... معجزہ طلب کرنا اور پھر اس سے صرف معمولی جلا کرنے کا کام چاہنا تقاضائے بلاغت نہیں۔''

واہ کیا بلیغ بات کہی ہے فاروقی صاحب نے۔ تنقید میں بدیع و بیان کا علم بلند کرنے والے پروفیسر شمس الرحمٰن فاروقی کے حضور میں یہاں اتنا ضرور عرض کرنا چاہتا ہوں کہ فصاحت کو جلا دینے کا عمل اگر ایک معمولی کام ہوتا تو انیس اس طنطنے سے یہ مصرعہ نہ کہتے:

ع حقا کہ افصح الفصحا ہے انھیں کا جد

آگے فاروقی لکھتے ہیں:

''یہاں اپنی ہجو کا پہلو نکل رہا ہے کہ اگر میری فصاحت کو جلا مل جائے تو گویا یہ معجزہ ہی ہوگا۔''

صاحبو! مقام حیرت ہے کہ انیس کو بڑا شاعر سمجھنے والے نقاد کے قلم سے یہ جملے نکلتے وقت ان کے ذہن میں انیس کے یہ دو مصرعے نہیں آئے:

یہ فصاحت یہ بلاغت یہ سلاست یہ کمال
معجزہ گر نہ اسے کہیے تو ہے سحرِ حلال

بند کے چار مصرعوں کی طرح پانچویں مصرعے کو بھی فاروقی عدمِ مناسبت کا نشانہ بنا کر بائے بیاں پر سوال اٹھاتے ہوئے معنیِ تسخیر کے حل ہونے کا مذاق اڑاتے ہیں۔ کہتے ہیں:

''بائے بیاں میں کون سا اسرار ہے جس کے ذریعے معنیِ تسخیر حل ہو سکتے ہوں۔ پھر معنی حل ہونا بمعنی معنی حاصل ہونا یا معنی کا قبضے میں آنا اگر درست بھی ہو تو معنیِ تسخیر کا حاصل ہو جانا یا قبضے میں آ جانا اُسی وقت درست ہو سکتا ہے جب معنی کو صورت کا متقابل قرار دے کر reality کے مفہوم میں لیا جائے۔''

فاروقی کی اس منطق کے اعتبار سے کسی شاعر کا یہ باندھنا کہ ہوا میری گرفت میں ہے مہمل قرار دیا جائے گا اس لیے کہ ہوا کو گرفت میں لانے کے لیے اس کو صورت دینا یعنی اس کا مجسّم کیا جانا ضروری ہے۔ بڑی شاعری ایسی شدید منطقی مناسبتوں کو خاطر میں نہیں لاتی۔ وہ نری منطق کو مسترد کرتی ہے اور اپنی شاعرانہ منطق خود وضع کرتی ہے۔ ہمارے پاس فاروقی کی سی اعلیٰ فہم نہیں ہے لیکن معنیِ تسخیر کے حل ہونے سے جو کچھ ہم سمجھے ہیں وہ یہ کہ جو کچھ ہمارے احاطۂ شعر میں آنے والا ہے، ہماری قوتِ بیان اس کی راہ کو آسان کرے۔

زیرِ گفتگو بند میں شبلی اور فاروقی دونوں کی شاعرانہ ذکاوت کی رو سے اس کے پہلے مصرعے میں دبدبے کی جگہ زلزلہ ہونا چاہیے: 'اے زلزلۂ نظم دو عالم کو ہلا دے'.....اور دوسرے مصرعے میں طنطنہ کی جگہ ولولہ ہونا چاہیے: 'اے ولولۂ طبع جز و کل کو ملا دے'..... دبدبے کا مضحکہ اڑاتے وقت فاروقی بھول گئے کہ ان کے ممدوح انیس بھی نظم میں دبدبے کو اہم جانتے ہیں اور اسی دبدبے سے حرکت پیدا کرنے کا کام لیتے ہیں:

دبدبہ بھی ہو مصائب بھی ہوں توصیف بھی ہو
دل بھی محظوظ ہوں رقت بھی ہو تعریف بھی ہو

فاروقی کی متعلق بہ دبیر گفتگو سے ابھی ہمیں اور بحث کرنا ہے لیکن بات شبلی کے حوالے سے آگے بڑھ رہی تھی اس لیے پھر اُنہیں کی طرف آتے ہیں۔ انیس کے مقابل دبیر کو ایک درجہ نیچے رکھنے کی کوشش میں اکثر موقعوں پر شبلی ہٹ دھرمی سے کام لیتے ہیں۔ ایک مصرعے میں 'سخنِ شہرہ فلگن' کی ترکیب پر یہ فقرہ چست کرتے ہیں: ''سخنِ شہرہ فلگن نئی ترکیب ہے۔'' تلاشِ نقص در کلامِ دبیر کی روش کے مطابق شبلی کو اس ترکیب میں کسی نقص کی جستجو کرنا چاہیے تھی لیکن وہ ترکیب کے نئے ہونے پر اعتراض کرتے ہیں۔ یہاں ان کی دیانتداری کا تقاضا تھا کہ یہ ترکیب بند میں جس طرح لائی گئی ہے شبلی اُس کی تحسین کرتے:

قابل میں سخن کے ہوں، سخن ہے مرے قابل
لیکن سخنِ شہرہ فلگن ہے مرے قابل

اس نئی ترکیب پر معترض ہو کر شبلی ترکیب سازی کے دروازے بند کر دینا چاہتے ہیں۔ ذکر ترکیب سازی کا نکل آیا ہے تو دبیر کی نئی اور خوش آہنگ ترکیبیں دیکھتے چلیے:

تیشۂ خورشیدِ زرنگار، مہرِ منیرِ صبح، سگ خصلتانِ شام، ورقِ انتخابِ صبح، شیرانِ شیرِ حق، پارۂ مہتاب، پنجۂ پرنور، چابک زنِ فلک، زوالِ مہرِ منوّر وغیرہ۔

دبیر کی گردن اڑا دینے کے عمل میں شبلی ایک لمحہ بھی اپنی تیغ تیز کو نیام میں نہیں رکھتے۔ دبیر کے لیے سجائی گئی اُن کی قتل گاہ سے یہ آخری مثال ملاحظہ کیجیے:

ہیں وقف ہمیشہ مرے الفاظ و معانی ہاں قلزمِ شیریں کا سبھی پیتے ہیں پانی
ہر بحر میں ہے بحرِ طبیعت کی روانی ہے زورِ سخن شور پہ موجوں کی زبانی
قطرے سے مگر بحث میں میں حرف نہیں ہوں
دریا ہوں سخن کا میں تنگ ظرف نہیں ہوں

اس بند پر تنقید کرتے ہوئے شبلی لکھتے ہیں:

''تیسرے مصرعے کا مطلب مشکل سے سمجھ میں آ سکتا ہے۔ مقصد یہ ہے کہ زورِ سخن شور پہ ہے لیکن اس بات کو میں نہیں کہتا بلکہ موج کی زبان کہتی ہے۔ بحث میں حرف ہونا کون سا محاورہ ہے۔''

اسے کہتے ہیں واقعی کٹ حجتی۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ شبلی اس بند کی عمدہ رعایتوں کی تعریف کرتے (لیکن رعایت سازی سے تو وہ متنفر ہیں اور وہ بھی لکھنؤ کی رعایت سازی) اور بتاتے کہ چھ مصرعوں میں گیارہ رعایتیں کس طرح لائی گئی ہیں۔ یہ رعایتیں ہیں: قلزم، شیریں، پانی، بحر، روانی، شور، موج، قطرہ، مگر، دریا اور ظرف۔ ان رعایتوں میں کمال دبیر کا یہ ہے کہ دوسرے مصرعے میں جہاں پر شیریں کا لفظ آیا ہے اس کے بالکل نیچے چوتھے مصرعے میں شور کا لفظ لایا گیا ہے اور شور کے ایک معنی نمک کے بھی ہیں۔ عربی اور فارسی کے عالم شبلی کم سے کم شیریں اور شور کی اس عمدہ رعایت پر کچھ تو شورِ تحسین بلند کرتے۔ لیکن اس کے برعکس وہ تیسرے مصرعے کا مطلب سمجھنے سے عاجز ہیں کہ ''زورِ سخن شور پہ ہے لیکن اس بات کو میں نہیں کہتا بلکہ موج کی زبان کہتی ہے۔'' شبلی ذرا سی زحمت اٹھا کر اگر تیسرے مصرعے ''ہر بحر میں ہے بحرِ طبیعت کی روانی'' کی طرف آتے تو چوتھے مصرعے کا مطلب اُن کی سمجھ میں آ جاتا۔ ''ہر بحر میں ہے بحرِ طبیعت کی روانی'' سے مراد یہ ہے کہ کوئی میدان (سلام، قصیدہ، مثنوی، رباعی) ہو، میری طبیعت اس میں رواں ہے۔ اب اس طبیعت کی روانی کی مناسبت سے زورِ سخن کے تلاطم یعنی شور کا ذکر کیا گیا ہے اور بحر میں شور اٹھانے والا کون؟ موج، تو روانی یا زور کا ذکر کس کی زبانی ہوگا؟ موج کی زبانی۔ ہمارے شبلی محترم اس بند میں پہلے مصرعے کے 'وقف' اور پانچویں مصرعے کے حرف کی معنوی مناسبت بھی نہیں سمجھے۔ ان کے اس اعتراض کے بارے میں کہ ''بحث میں حرف ہونا کون سا محاورہ ہے'' ہمیں یہ عرض کرنا ہے کہ زبان کی چولوں کو اپنی اصل جگہ پر بٹھانے والے ناسخ لکھنؤ کے جس محلّے میں رہتے تھے اُسے آج بھی ٹکسال کہا جاتا ہے اور یہ محلّہ ایک دوسرے زبان ساز شاعر انیس کے محلّے سے متصل ہے۔ تو جناب بحث میں حرف ہونا اگر محاورہ نہیں بھی ہے تو دبیر نے اسے اپنے بند میں استعمال کر کے محاورہ بنا دیا اور اسے زبان کے لکھنوی ٹکسال میں ڈال دیا۔ لکھنؤ کے مشہور مرثیہ گو مہذب لکھنوی نے 'مہذب اللغات' اور پروفیسر مسعود حسن رضوی ادیب نے اپنی کتاب 'فرہنگِ امثال' میں ایسے بیسیوں مصرعوں اور

شعروں کے ٹکڑوں کو نقل کیا ہے جنہوں نے کہاوتوں اور محاوروں کی شکل اختیار کر لی ہے۔ تو دبیر کے سے زبان کے بڑے عالم شاعر کے لیے ہم ظفر اقبال کی زبان میں یہی سوال کر سکتے ہیں کہ ایسے شاعر:

ع بگاڑتے ہیں زباں یا زباں بناتے ہیں

○

ہمیں یہ تسلیم کرنے میں کوئی تامل نہیں ہے کہ شبلی نے بے جا اعتراضوں کے ساتھ بجا اعتراض بھی کیے ہیں اور ان میں قوت پیدا کرنے کے لیے انیس کو ڈھال کے طور پر استعمال کیا ہے اور اسی عمل کے ذریعے موازنے میں انہوں نے ہر جگہ انیس کو دبیر سے آگے رکھا ہے لیکن آگے تقابل کی ایک صورت ہم ایسی بھی پیش کریں گے جس میں دبیر انیس سے آگے نکل گئے ہیں۔

○

اوپر ہم لکھ چکے ہیں کہ موازنے کی بنیاد میں شبلی نے دبیر کی جس ترچھی اینٹ کو رکھا تھا اسے اب تک سیدھا نہیں کیا جا سکا ہے۔ اس اینٹ کو 'ردِ موازنہ' کی تحریروں نے تھوڑا بہت سیدھا کرنے کی کوشش کی بھی تو ان کا سارا عالمانہ دفاع اُس طیش کی نذر ہو گیا جس نے بیشتر جوابی تحریروں کو غیر سنجیدہ بنا دیا۔ پھر یہ کہ اُس وقت تنقید اتنی ترقی یافتہ نہیں تھی کہ زبان و بیان کے رموز سے باہر بھی کچھ دیکھ سکے۔ سارے اعتراضات اور ان کے جوابات زبان کے اغلاط و اسقام کے گرد گھومتے رہتے تھے۔ یہ چیدہ مثالیں دیکھیے:

شہرہ ہے یہ تائیدِ شہِ جنّ و ملک سے
مضموں مرا گھر پوچھتے آتے ہیں فلک سے

اس شعر پر شبلی کا اعتراض: ''دونوں مصرعے متناقض ہیں۔ شہرہ بھی انتہا کا اور مضمون کو گھر پوچھنے کی بھی ضرورت۔''

تردیدِ موازنہ کے مصنف شیخ محمد جان عروج کا جواب: ''یہ اردو زبان کا محاورہ ہے اور ضرب المثل ہے۔ ہر جگہ روزمرہ یہی جاری ہے کہ فلاں شخص اپنے کمال میں ایسا شہرۂ آفاق ہے کہ دور دور سے شائقین گھر پوچھتے چلے آتے ہیں۔''

یا

بعض الفاظ مستدعیِ شق القمر، مستجمع جمیع خصائل، خاص الخلاصہ، المنتہیٰ وغیرہ الفاظ لکھ کر شبلی کا اعتراض: ''اردو زبان کی سلاست و روانی ان لفظوں کی متحمل نہیں ہو سکتی۔''

'ردّ المموازنہ' میں میر افضل علی ضو کا جواب: ''وہ الفاظِ مستعملہ عربی و فارسی کون کون سے ہیں جن کا تحمل

باوجودِ استعمال اردو نظم کی سلاست نہیں کر سکتی؟ تحریر میں ضرورتاً الفاظ قلیل الحروف و کثیر المعنی لائے جاتے ہیں کیونکہ اگر ان کے معنی لائے جائیں تو اک بہت بڑی عبارت ہو جائے۔''

موازنے میں شبلی نے زبان فہمی کے تعلق سے انیس و دبیر پر جو سوال اٹھائے تھے اس کے جواب میں دبیر کے پرستاروں نے شبلی پر زبان ناشناسی کا الزام عائد کر دیا۔ شبلی کے ایک جملے: ''جو کچھ کہا جائے اس انداز سے کہا جائے کہ جو اثر شاعر کے دل میں ہے وہی سننے والوں پر بھی چھا جائے۔'' کے جواب میں ضو لکھتے ہیں: ''اثر چھا جانا ہرگز محاورہ نہیں۔ نہ اثر کے ساتھ چھا جانا اب کوئی بولتا ہے نہ آئندہ بولے گا۔ آپ کا ذکر نہیں اہلِ زبان کا بولنا مراد ہے۔'' پھر ذرا تلخ لہجے میں کہتے ہیں: ''جونپور و اعظم گڈھ اور جگہ ہے اور لکھنؤ اور مقام ہے۔'' اس عبارت کے آخری جملے میں وہی تلخی ہے جس نے ردِ موازنہ کے عالمانہ جوابوں کی متانت کو تحلیل کر دیا۔

موازنے کے جواب الجواب والے معرکے کی یہ تحریریں دبیر شناسی کے اس وقت کے تنگ دائرے کی مثال میں پیش کی گئی ہیں۔ اِن جوابوں کے بعد جب تنقید حالی کے حدود سے آگے نکل آئی تو ہمارے نقادوں کو چاہیے تھا کہ وہ دبیر کی ایک نئی قرأت کے ذریعے یہ دیکھنے کی کوشش کرتے کہ شبلی نے دبیر کو دبانے کی سعی میں جو کچھ کہا ہے وہ کہاں تک صحیح ہے نیز یہ کہ شبلی کے بنائے ہوئے حدود کے باہر بھی دبیر کی کوئی معنوی دنیا موجود ہے یا نہیں۔ مقدمۂ شعر و شاعری کے بعد تنقید کی نئی دنیاؤں کی روشنی میں جب ہمارے صاحبِ نظر نقادوں نے دوسرے اصناف میں ہاتھ پیر مار کر مرثیے کی طرف دیکھا بھی تو اچٹتی ہوئی نظر سے۔ گہری اور ٹھہری ہوئی نگاہ سے دیکھنے کے لیے انہیں اس دنیا میں دور تک جانا پڑتا اور سفر کی یہ زحمت اٹھانے کا ان میں یارانہ تھا سو انہوں نے بھی شبلی کی روش اختیار کی اور ان کے کہے ہوئے پر ایمان لا کر وہی کہنا شروع کر دیا جو شبلی نے کہا تھا۔ یہ عبارتیں ملاحظہ کیجیے:

> ''رعایتِ لفظی اور صنائع بدائع کا استعمال اکثر کرتے ہیں لیکن عموماً کوئی رعایتِ لفظی یا صفت محض اظہار کا ذریعہ ہی نہیں رہتی بلکہ بجائے خود اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ کی شان، استعاروں کی شوکت، نقوش کا حسن ظاہر ہے لیکن صبح صاف نظر نہیں آتی، سامعہ مرعوب ضرور ہوتا ہے لیکن چشمِ تخیل محظوظ نہیں ہوتی۔ علم، نشان، تیر، کمان، سنان، زیورِ جنگی، سپر، شمشیر، تیغ، خنجر، آب۔ ہر ہر لفظ تلاش کر کے اپنی جگہ نبھایا گیا ہے۔ رعایتِ لفظی ہر مصرعے میں موجود ہے پھر بھی اثر نہیں۔ دبیر الفاظ و نقوش کی جستجو میں اصل مدعا کو فراموش کرتے ہیں۔'' (کلیم الدین احمد)

اردو کے دوستانِ شعر و ادب کے ساتھ ہمیشہ سے دو ستم ظریفیاں رہی ہیں۔ ایک تو وہ خطائے بزرگاں گرفتن خطاست والی سعادت مندی کی شدید گرفت میں رہے ہیں۔ دوسرے عارضی طور پر چونکانے والے بے معنیٰ، مہمل اور بعید از حقیقت فقروں کی اسیری انہیں خوش آتی ہے۔ چنانچہ بجنوری کے 'دو الہامی کتابوں'، 'غزل نیم وحشی صنفِ سخن'، 'اردو میں تنقید کا وجود فرضی'، اور 'مغلوں کے تین تحفوں' والے مفروضہ مقولوں کی دھن پر وہ تا دیر تھرکتے رہے ہیں۔ ان سادہ لوحوں نے کبھی یہ دیکھنے کی کوشش نہیں کی کہ ان ظروف کے مظروفوں میں کوئی جان نہیں ہے۔ اب ذرا درج بالا اقتباس کو دیکھیے۔ تنقید میں اپنے تیکھے جملوں سے اپنا دبدبہ قائم کر لینے والے ناقد یعنی کلیم الدین احمد دبیر کو پوری طرح پڑھے بغیر جب دبیر پر برستے ہیں تو کتنے پرزور لہجے میں کیسی بے زور باتیں کہتے ہیں۔ مراثیِ دبیر کی ورق گردانیوں کی زحمت اٹھائے بغیر کلامِ دبیر میں رعایت اور صنعت انہیں ہر جگہ اور ہر محل پر بے معنی نظر آتی ہے۔ (ان کے بامعنی ہونے کا ثبوت ہم گزشتہ سطور میں پیش کر چکے ہیں۔) یہ موصوف دبیر کے یہاں استعاروں کے پردوں کو ہٹائے بغیر صبح کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ ایک طرف یہ بھی لکھ رہے ہیں کہ ہر ہر لفظ کو تلاش کر کے اپنی جگہ نبھایا گیا ہے اور دوسری طرف انہیں معنی اور اثر سے محروم بتا رہے ہیں۔ شاعری میں لفظ کو نباہنے کے معنی ہم تو یہی سمجھتے آئے ہیں کہ لفظ کی موضوع سے مناسبت ہے۔ یہ پر از جلال ناقد اس دنیا میں نہیں ہیں ورنہ ہم انہیں دکھاتے کہ دبیر کے یہاں سامعہ محظوظ (مرعوب نہیں) ہونے کے ساتھ ساتھ باصرہ (چشمِ تخیل نہیں) بھی محظوظ ہوتا ہے۔

دوسری عبارت:

> ''علمیت کے اظہار، مشکل پسندی اور خیال آفرینی کو وہ سرمایۂ شاعری سمجھنے لگے اور یہ خصوصیتیں ان کے طرزِ کلام کا لازمی حصہ بن گئیں۔ واقعات کے ایراد میں مناسبت کا لحاظ نہ رکھنا دبیر کی کمزوری ہے۔ جذبات نگاری، کردار نگاری، واقعات کا بیان، ہر ایک کے اچھے اچھے ٹکڑے ان کے مرثیوں میں ملتے ہیں لیکن تناسب کا احساس، ایک سلسلۂ واقعات میں دوسرے واقعات و حالات کا لحاظ ان کے یہاں بہت کم نظر آتا ہے۔'' (ڈاکٹر مسیح الزماں)

تیسری عبارت:

> ''اُن (دبیر) کی علمیت، ان کی تلاشِ مضمون، ان کے استعاروں اور تشبیہوں میں جدت، یہ سب مسلّم لیکن تناسب اور ربط کے تقریباً مکمل فقدان کے باعث مرزا دبیر کی اکثر خوبیاں بے اثر اور ان کی بلند پروازیاں زمیں بوس نظر آنے لگتی

ہیں۔" (شمس الرحمٰن فاروقی)

آپ نے دیکھا اِن نرم گرم تحریروں کے لکھنے والے شبلی کی بازگشت سے خود کو آزاد نہیں کر سکے۔ شبلی کے زیرِ اثر ان کی رائے سازی کے پیچھے وہی تن آسانی والا معاملہ ہے۔ ان صاحبانِ علم نے دبیر کی دنیا میں ایک ہی دو قدم چل کر یہ نتیجہ نکال لیا کہ شبلی نے جو نتیجہ نکالا ہے وہی صحیح ہوگا۔ حد تو یہ ہے کہ اسی مرعوبیت کے عالم میں دارالافتائے فاروقی سے دبیر کے متعلق دو متنازعہ فتوے بھی جاری ہو گئے:

(۱) اس بات میں کوئی شک نہیں کہ مرزا دبیر بڑے شاعر نہ تھے۔

(۲) لیکن اگر دبیر کا مطالعہ الگ سے بھی کیا جائے اور میر انیس سے موازنہ نہ ملحوظ رکھا جائے تو بھی مرزا دبیر کا کلام طرح طرح کے اسقام سے مملو نظر آتا ہے۔

ان دونوں فتوؤں پر بعد میں گفتگو کی جائے گی۔

پروفیسر مسیح الزماں کی کتاب "اردو مرثیے کا ارتقا" مرثیے پر ایک اہم تصنیف ہے اور مرثیے پر کام کرنے والوں نے اس سے خاطر خواہ استفادہ کیا ہے۔ لیکن اپنی اس اہم کتاب میں انہوں نے باسٹھ صفحے انیس پر صرف کیے ہیں اور اس کے بالکل آدھے یعنی اکتیس صفحوں میں دبیر کے سلسلے میں بیشتر شبلی ہی کی کہی ہوئی باتوں کو دہرایا ہے بلکہ اپنی توجیہوں اور تاویلوں سے انہیں مزید چمکایا ہے۔ بس انہوں نے اتنا ضرور کیا کہ اپنی گفتگو کے دوسرے حصے میں دبیر کی سادگیِ بیان کا بھی ذکر کر دیا لیکن اسے رخصت، شہادت، بین اور واقعات کے بیان سے مخصوص کر دیا۔ اور یہ مخصوصیت اصلیت سے کوسوں دور ہے۔ مسیح الزماں یہ تو کہتے ہیں کہ دبیر کے مرثیوں کا ایک بڑا حصہ سادگیِ بیان کا نمونہ ہے لیکن مرثیوں سے اس کی مثالیں پیش نہیں کرتے۔ غضب تو انہوں نے یہ کیا کہ جس حصے میں وہ سادگیِ بیان کی بات کر رہے ہیں اسی حصے میں وہ دبیر کے مشہور مرثیے "جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے۔" کے بند لکھ رہے ہیں لیکن ان بندوں کو سادگیِ بیان کے باب میں لکھنے کے بجائے روایت نگاری کے ذیل میں لکھا جا رہا ہے جب کہ یہ مرثیہ سادگیِ بیان کی عمدہ مثال ہے۔ پانچ سو صفحات کو محیط اس کتاب میں اوروں کی طرح پروفیسر مسیح الزماں کی بھی مجبوری یہ ہے کہ بہت سے ادوار اور بہت سے مرثیہ گویوں کا جائزہ لینے کی وجہ سے انہیں دبیر کو پڑھنے کا اتنا ہی موقع ملا جو بحث و تمہید کے ساتھ اکتیس صفحوں میں سمٹ جائے۔

اس پوری گفتگو کا مقصد یہ بتانا بلکہ جتانا ہے کہ دبیر کو زیادہ پڑھے بغیر انہیں انیس کے مقابل رکھ کر کس طرح ان کے چراغ کی لَو کو مدھم رکھنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کوشش کو اور اچھی طرح دیکھنے کے لیے آیئے ایک بار پھر شبلی کی طرف چلیں۔ ذیل میں ہم شبلی کے دو بہت جارحانہ اقتباسوں میں سے جن میں کم و بیش ایک سی باتیں کہی گئی

ہیں، ایک اقتباس پھر نقل کرتے ہیں۔ اس اقتباس کو پہلے بھی نقل کیا جا چکا ہے:

''فصاحت ان کے کلام کو چھو کر بھی نہیں گئی۔ بندش میں تعقید اور اغلاق۔ تشبیہات و استعارات اکثر دور از کار۔ بلاغت نام کو نہیں۔ کسی چیز یا کسی کیفیت یا حالت کی تصویر کھینچنے سے وہ بالکل عاجز ہیں۔ خیال آفرینی اور مضمون بندی البتہ ہے لیکن اکثر جگہ اس کو سنبھال نہیں سکتے۔''

موازنے میں ایک سے زیادہ بار کیے جانے والے اس اعتراض کے ردّ میں ہم ذیل میں دو بند نقل کر رہے ہیں:

جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا سر قبلہ رو جھکا دیا ذکرِ خدا کیا
بڑھ کر صفِ نجوم نے بھی اقتدا کیا سجدے میں شکرِ خالقِ ارض و سما کیا
در کھل گئے عبادتِ ربِّ غفور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشانِ صبح معبود کا وہ ذکر وہ لطفِ اذانِ صبح
باندھا عمامہ نور کا، پہنی کتانِ صبح چرخِ چہارمی پہ گیا خطبہ خوانِ صبح
منھ سب کے سوئے قبلۂ امید ہو گئے
سرگرمِ سجدہ عیسی و خورشید ہو گئے

دو بندوں کے اِن بارہ مصرعوں میں صرف پہلے بند کے پہلے مصرعے میں ن کی ن سے آویزش (نے نوافل) کی بنا پر روانی میں خلل پیدا ہو رہا ہے۔ باقی سارے مصرعے بے خلل یعنی رواں ہیں۔ ان دونوں بندوں میں دبیر نے ہوتی ہوئی صبح کا منظر پیش کیا ہے یعنی سورج ابھی پوری طرح طلوع نہیں ہوا ہے بلکہ طلوع ہونے والا ہے۔ چونکہ نماز اور اذان ہوتی ہوئی صبح کے امتیازات ہیں اس لیے دبیر نے اس بند کا آغاز نوافلِ شب کے تمام کرنے سے کیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس بند میں جس چیز (نوافلِ شب) کو تمام ہوتا ہوا دکھایا گیا ہے اسی چیز کو شروع ہوتے ہوئے بھی دکھایا گیا ہے یعنی نماز۔ اس پورے بند میں دبیر نے نماز کے متعلقات و مناسبات اس طرح استعمال کیے ہیں: نوافلِ شب، قبلہ، صف، اقتدا، سجدہ، عبادت، وضو۔

اسی طرح دوسرے بند میں صبح ابھی پوری طرح نمودار نہیں ہوئی ہے بلکہ صرف سپیدۂ طلعت نشانِ صبح پیدا ہوا ہے۔ بند میں سپیدۂ طلعت نشانِ صبح کے ساتھ 'خطبہ خوانِ صبح' کی ایک اور خوش آہنگ ترکیب استعمال ہوئی ہے۔ سورج کے لیے 'خطبہ خوانِ صبح' کی ترکیب نئی اور نادر ترکیب ہے۔ ان دونوں بندوں میں متعلقات و مناسبات کا نظام، صبح کو صبحِ واقعی بناتا ہے اور کلیم الدین احمد نہ صحیح لیکن ہم صبح کو اپنے سامنے ہوتا ہوا دیکھنے لگتے

ہیں۔

فصاحت اور اسی کے ساتھ بلاغت کے باب میں ایک بند اور ملاحظہ کر لیجیے:

بڑھ کر نقیبِ نور پکارا سحر سحر   تھی آسماں سے بارشِ رحمت شجر شجر
لوٹا سحر نے معدنِ شبنم گہر گہر   ذرّوں میں نورِ مہر در آیا قمر قمر
برقع جو اٹھ گیا تھا رخِ آفتاب کا
پردہ تھا فاش صبحِ ملمّع نقاب کا

اس بند میں صبح پوری طرح نمودار ہو چکی ہے لیکن یہ صبح مرحلہ بہ مرحلہ روشن ہوتی ہے۔ پہلے سورج کی روشنی پیڑوں تک آتی ہے پھر شبنم کو خشک کرتی ہے اور اس کے بعد ذرّے چمکنے لگتے ہیں۔ اس طرح 'صبحِ ملمع نقاب' کا پردہ چاک ہو جاتا ہے۔ بند میں 'ر' کی تکرار (یہ حرف پورے بند میں بیس بار استعمال ہوا ہے) نے جو آہنگ پیدا کیا ہے، 'نقیبِ نور' اور 'صبحِ ملمع نقاب' کی ترکیبوں نے اس میں اور اضافہ کر دیا ہے۔

اردو شاعری پر ایک ترچھی نظر ڈالنے اور تنقید میں بدیع و بیان کا وظیفہ پڑھنے والے نقادوں کو دیکھنا چاہئے تھا کہ دبیر مقتضائے حال کے مطابق لفظوں کا استعمال کس عمدگی اور روانی سے کر رہے ہیں اور ان لفظوں کی رعایتیں منجملہ عیسی و خورشید برائے رعایت نہیں ہیں۔

اوپر کے بندوں کے بعد روانی کی مثال میں دبیر کا یہ بند بھی دیکھ لیجیے:

نقاش و نقش و کاتب و خط بانی و بنا   بود و نبود و ذات و صفت ہستی و فنا
آدم ملک زمین فلک گرد کیمیا   دنیا و دیں حدوث و قدم بندہ و خدا
شاہد ہیں سب کہ صاحبِ اعجاز ہیں حسین
جاں آفریں کہ عاشقِ جاں باز ہیں حسین

دبیر کا یہ بند سن کر آپ کو انیس کا ایسا ہی کوئی مشہور بند یاد آیا؟ نہیں تو ہم یاد دلاتے ہیں:

چرخ و نجوم و شمس و قمر شہر و دشت و در   سنگ و معادن و صدف و قطرہ و گہر
اشجار و شاخ و برگ و گل و غنچہ و ثمر   رکن و مقام و باب و منا زمزم و حجر
جن و ملک ہیں انس ہیں غلمان و حور ہیں
کہہ دیں یہ سب کہ ابنِ علی بے قصور ہیں

مسعود حسن رضوی ادیب کے مطابق انیس کے اسی بند کے جواب میں دبیر نے پہلے نقل کیا ہوا بند کہا ہے بلکہ اس بند کے علاوہ ایک اور بند بھی کہا ہے۔ انیس کے اس بند میں اُنیس چیزوں کا ذکر اس ترتیب سے کیا گیا

ہے کہ ایک ایک طرح کی چیزیں ایک ایک جگہ جمع ہوگئی ہیں۔ دبیر نے اپنے دو بندوں میں اسی ترتیب سے جواباً چھیالیس چیزوں کا ذکر کیا ہے۔ ہم نے دبیر کے دوسرے بند کو اس لیے نقل کیا ہے کہ اس میں انیس ہی کے بند کی سی روانی ہے یعنی یہاں دبیر انیس سے کسی طرح کم نہیں ہیں۔ اب خاکسار کا سوال یہ ہے کہ شبلی، کلیم الدین، مسیح الزماں اور فاروقی وغیرہ کی نگاہ ایسے بندوں پر کیوں نہیں ٹھہرتی۔

فصاحت اور بلاغت کی مثال میں دبیر کے جو بند اوپر نقل کیے گئے ہیں ان کا تجزیہ بتاتا ہے کہ جہاں جہاں فصاحت اور بلاغت ان کے یہاں موجود ہے وہاں بدرجۂ اتم موجود ہے۔ یہ بند فصاحت اور بلاغت سے متعلق ذیل میں درج نیر مسعود کی اس تعریف کی توثیق کرتے ہیں:

"بلاغت کو فصاحت ضرور ہے یعنی جہاں فصاحت ہو وہاں بلاغت ضروری نہیں مگر جس جگہ بلاغت ہوگی وہاں فصاحت ضرور ہوگی۔"

شبلی نے اپنے اقتباس میں دوسری بات تعقید اور اغلاق کی کہی ہے۔ جہاں تک تعقید کا تعلق ہے تو لفظی اور معنوی دونوں طرح کی تعقیدوں سے کوئی بڑا شاعر بچ نہیں سکا ہے۔ دو بڑے شاعروں کی یہ مثالیں دیکھیے:

ع جو آؤں سامنے ان کے تو مرحبا نہ کہیں — غالب

ع مجھے تہذیبِ حاضر نے عطا کی ہے وہ آزادی — اقبال

ع میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں — غالب

یہ ان مصرعوں کی تعقیدی صورتیں ہیں لیکن ذرا سی تبدیلی سے روانی میں خلل آئے بغیر ان کی غیر تعقیدی صورتیں یہ ہوسکتی ہیں:

ع جو ان کے سامنے آؤں تو مرحبا نہ کہیں — غالب

ع مجھے تہذیبِ حاضر نے وہ آزادی عطا کی ہے — اقبال

ع میں یہ سمجھوں گا کہ دو شمعیں فروزاں ہوگئیں — غالب

ہمیں یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ دبیر کے یہاں تعقید کی بہت سی بگڑی ہوئی صورتیں موجود ہیں لیکن انہیں ذرا سی توجہ سے درست کیا جاسکتا تھا۔ مثلاً

ع میں وہ ہی خاک ہوں وہی ذرّہ جو آگے تھا

ع سر سجدے میں بدن ہیں قعود و قیام میں

ع اس عمر کو پہنچے جو ہیں عباسِ دلاور

ع فضہ سے بانو بولی کہ جا کر خبر تو لا

تعقید سے بچنے کے لیے ذرا سے ردّ و بدل کے ساتھ ان مصرعوں کی یہ صورت ہو سکتی تھی:

ع میں خاک ہوں وہی، وہی ذرّہ جو آگے تھا

ع سجدے میں سر، بدن ہیں قعود و قیام میں

ع اس عمر کو جو پہنچے ہیں عباسِ دلاور

ع فضہ سے بولی بانو کہ جا کر خبر تو لا

تعقید کے ساتھ ساتھ دبیر کے یہاں لفظ کے دبنے اور مجموعۂ الفاظ میں صحیح لفظ کے نہ رکھنے کی وجہ سے بھی روانی میں خلل پیدا ہوتا ہے۔ جیسے اس شعر کا دوسرا مصرعہ:

اسلام میں جو ڈالے تھے رخنے یزید نے
ان رخنوں کو کیا زرہِ تن پلید نے

دوسرا مصرعہ آسانی سے اس طرح کیا جا سکتا تھا: ''ان کو بنالیا زرہِ تن پلید نے'' اس صورت میں پہلے مصرعے کے رخنے کی تکرار سے بھی بچا سکتا تھا۔ یا ع ''کیا لعل و دُر ہیں گنجِ شہیداں کو دیکھیے۔'' اسے بہ آسانی یوں کیا جا سکتا تھا: ع کیا کیا گہر ہیں گنجِ شہیداں کو دیکھیے۔ گ کی تکرار سے خوش آہنگی پیدا ہو گئی ہے۔

یہاں ہم یہ کہے بغیر نہیں رہیں گے کہ ایسی صورتوں کو نمایاں کرتے وقت ہمیں دبیر کی اس تیز گوئی کو بھی نگاہ میں رکھنا چاہیے جس کی وجہ سے انہیں اپنے لکھے ہوئے پر نظرِ ثانی کی فرصت نہیں ملتی تھی۔ ایک بار کسی شخص نے اقبال کی نظم جوابِ شکوہ پر زبان کے تعلق سے کچھ اعتراضات کیے تو جواباً اقبال نے کہا کہ میں نے اپنے مسودے میں اس سے زیادہ اشعار اور الفاظ پر نشان لگا رکھے ہیں جن کے متعلق مجھے خود تسلی نہیں لیکن تزئینِ کلام اور اصلاحِ زبان کے لیے فرصت چاہیے جو میسر نہیں۔

اب رہی بات اغلاق کی تو اس کی نفی میں اوپر نقل کیے ہوئے بندوں کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ دبیر کے بیشتر نقادوں کا مسئلہ یہ ہے کہ جو چیز مبہم ہے اسے وہ مشکل کہنے لگے۔ نیر مسعود نے اپنے مضمون ''اردو شعریات کی چند اصطلاحیں'' میں اشکال اور ابہام کا فرق یوں بیان کیا ہے:

''اشکال اور ابہام کی مشترکہ صفت یہ ہے کہ دونوں کو سمجھنا مشکل ہوتا ہے لیکن اس شکل کی نوعیت دونوں میں الگ الگ ہوتی ہے۔ اشکال محض ایک اضافی چیز ہے جس کا وجودِ حقیقی نہیں ہوتا اشکال حل کا طالب ہوتا ہے اور توضیح ہو جانے کے بعد بھی ابہام ہی رہتا ہے۔ مثلاً:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات

کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

یہ ہلکے سے ابہام کی مثال ہے۔ شاعر یہ نہیں بتاتا کہ کلی نے تبسم کیوں کیا۔ اس تبسم کی مختلف توضیحیں کی گئی ہیں ان توضیحوں کے بعد بھی شعر مبہم ہی رہتا ہے اس لیے کہ خود شاعر نے صرف اتنا بتایا ہے کہ کلی نے تبسم کیا۔ یہ نہیں بتایا کہ تبسم کے وسیلے سے کلی نے کیا بتایا۔ حل اور توضیح کے بنیادی فرق کی وجہ سے اشکال اور ابہام میں بھی بنیادی فرق ہو جاتا ہے۔ یعنی اشکال والے کلام کو جتنا جتنا حل کیا جائے گا اُتنا اُتنا وہ آسان ہوتا جائے گا۔ ابہام والے کلام کی جتنی زیادہ توضیحیں کی جائیں گی اُتنا ہی زیادہ وہ مبہم قرار پاتا جائے گا۔"

○

دبیر کے یہاں کلام دو طرح کا ہے۔ ایک وہ جو اپنی نئی اور نادر ترکیبوں کی وجہ سے آپ کو مشکل معلوم ہونے لگتا ہے۔ یہ کلام اپنی قرأت کا امتحان لیتا ہے۔ اس کے معنی کھولنے کے لیے اسے ٹھہر کر اور اس کے متن سے متحارب ہو کر اسے پڑھنے کی ضرورت ہے۔ اور دوسرا وہ کلام ہے جسے پڑھتے چلے جائیے تو اس میں اشکال تو کیا ابہام تک نہیں ملے گا۔

اس کشتۂ تنقید شاعر کے یہاں بلاغت کے فقدان اور تشبیہوں اور استعاروں کے دور از کار ہونے کے معاملے میں بھی شین تا شین یعنی شبلی تا شمس الرحمٰن فاروقی ایک ہی طرح کی باتیں کہی گئی ہیں۔ ہم یہاں بندوں کے بجائے کچھ مصرعے نقل کر رہے ہیں جنھیں سن کر آپ خود ہی بتائیں کہ یہ کس طرح دور از کار ہیں:

بڑھ کر صفِ نجوم نے بھی اقتدا کیا
پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشانِ صبح
چرخِ چہارمی پہ گیا خطبہ خوانِ صبح
آیا عروج پر شہِ گیتی ستانِ مہر
پرچم کشا ہوا۔ علمِ زرفشانِ مہر
بڑھ کر نقیبِ نور پکارا سحر سحر

دبیر کے ایک ہی مرثیے (جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا) سے لیے ہوئے ان مصرعوں کی ذو معنیین ترکیبیں اُسی وقت قابلِ فہم ہوں گی جب آپ ٹھہر کر ان کے معنی پر غور کریں گے۔ اِن استعارہ نما ترکیبوں میں صفِ نجوم سے مراد ستاروں یعنی روشنی کی صف بھی ہے اور وہ حسینی صف بھی جو فریضۂ سحری ادا کر رہی ہے۔ سپیدۂ طلعت نشانِ صبح اور خطبہ خوانِ صبح سورج اور نمودِ صبح کا استعارہ بھی ہیں اور روشنیِ حق اور امام حسین کا استعارہ بھی۔ اسی طرح شہِ گیتی ستانِ مہر اور نقیبِ نور سے مراد سورج بھی ہے اور امام حسین بھی۔ اور علمِ زرفشانِ مہر، طلوعِ صبح

اور نورِ حق دونوں کو ظاہر کرتا ہے۔

اِن خوش آہنگ اور معنی سے بھرے ہوئے استعاروں کے ساتھ دبیر کی دو چار عمدہ تشبیہیں بھی دیکھ لیجیے:

یوں مہرِ بے فروغ تھا آگے جناب کے — جیسے چراغ دن کو حضور آفتاب کے

کیا شاہ کی شکوہِ سواری کہوں میں آہ — نقارہ آسمان، جلاجل تھے مہر و ماہ

یوں شہ نے کی درست صفِ میمنہ نخست — جس طرح دوشِ راست پہ نیکی نویس چست

اک سمت کوسناں پہ سناں مثلِ شاخسار

ان میں سے کون سی تشبیہ ہے جس کی اپنے مشبّہ بہ سے مشابہت نہ ہو۔ اب ضد پر اڑ جانے کی بات الگ ہے کہ آپ مانیں ہم نہیں مانیں گے۔ اب ہم ایک ایسا بند نقل کر رہے ہیں جو تلمیح و تشبیہ کے دروبست کی انتہائی عمدہ مثال ہے:

یوسف غریقِ چاہِ سیہ ناگہاں ہوا — یعنی غروب ماہِ تجلی نشاں ہوا

یونس دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہوا — یعنی طلوع نیّرِ مشرق ستاں ہوا

فرعونِ شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب — دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

اس محل پر اس طرف توجہ دلانا ضروری ہے کہ دبیر کی تشبیہوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ شے کی شے سے مشابہت سے زیادہ صورتحال کی صورتحال سے مشابہت کو ترجیح دیتے ہیں۔ اوپر ہم نے ایسی ہی مثالیں پیش کی ہیں۔

○

دبیر پر انیس کی برتری قبول کر لینے کے باوجود ہم دبیر کے بڑے شاعر ہونے سے انکار نہیں کر سکتے۔ کچھ دیر قبل ہم نے کہا تھا کہ انیس سے ایک قدم پیچھے رہنے کے باوجود دبیر اکثر مقامات پر ان کے برابر آ جاتے ہیں اور کبھی کبھی ان سے آگے بھی نکل جاتے ہیں۔ نیر مسعود نے اپنی کتاب 'معرکۂ انیس و دبیر' میں ہم مضمون اشعار کے ذیل میں ایسی کئی مثالیں پیش کی ہیں جن میں دبیر نے مضمون کو زیادہ چستی اور سادگی کے ساتھ باندھا ہے۔ ایک۔ دو مثالیں آپ بھی دیکھیے:

انیس نے کہا:

عالم ہے مکدر کوئی دل صاف نہیں ہے — دنیا میں ہے سب کچھ مگر انصاف نہیں ہے

دبیر نے صورتحال کو دائرے کی شکل دے کر جواب میں کہا:

انصاف ہو کس طرح کہ دل صاف نہیں ہے

دل صاف ہو کس طرح کہ انصاف نہیں ہے

یا

انیس: حقا کہ پلک نواز ہے ذات تیری — جنت انہیں اشکوں کے بہانے سے ملی

دبیر: ہر چشم کے چشمے سے یہ جاری ہے صدا — کوثر مردم کو اس بہانے سے ملا

یہاں انیس نے اگر اشکوں اور بہانے میں ایک ایہامِ تناسب رکھا تو دبیر نے چشم، چشمے، جاری، کوثر، مردم اور بہانے کے چھ ایہام اور مناسبات رکھ کر دکھا دیے۔

○

دبیر کے انیس پسند ناقدین نے دبیر پر ربط اور تناسب کے نہ ہونے کا بھی الزام لگایا ہے اور بار بار کہا ہے کہ وہ کسی حالت یا کیفیت کی تصویر کھینچنے سے عاجز ہیں۔ ان الزامات کے ردّ میں دبیر کے مرثیوں 'جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا'، 'قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے'، جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے، اور 'بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے' وغیرہ کو پیش کیا جا سکتا ہے جو ربط، تناسب اور سادہ بیانی کے عمدہ نمونے ہیں۔

○

ہماری نئی تنقید میں مغربی نقادوں کے زیرِ اثر بیانیہ کی بحثیں اپنے عروج پر ہیں۔ ان بحثوں کو اتنا تکنیکی بنا دیا گیا ہے کہ میری ہی طرح ایک عام قاری بھی ان کے پیچوں کو سمجھنے سے عاجز ہے۔ اب تک ہم حاضر یا غائب راوی کے بارے میں جانتے تھے لیکن مغربی شاہکاروں کو سامنے رکھ کر راویوں کی ایک قطار ہمارے سامنے کھڑی کر دی گئی ہے۔ اردو کے مغرب زدہ نقاد ان شاہکاروں اور ان سے برآمد ہونے والے راویوں کا خوش ہو ہو کر ذکر کرتے ہیں لیکن اپنے شہ پاروں کی طرف نہیں دیکھتے جن کے وسیع اور کھلے ہوئے بیانیوں میں ایسے ہی راوی پہلے سے موجود ہیں۔ میں نے مرثیے پر اپنے مضامین میں لکھا ہے کہ ہمارے مرثیہ گویوں نے اپنے مرثیوں میں ایسے راویوں کا بڑی فنکاری سے استعمال کیا ہے اور اپنے بیانیے میں طرح طرح کے کرشمے دکھائے ہیں۔ ان مرثیہ گویوں کو نہیں معلوم تھا کہ آئندہ بیانیات کا ایک پورا علم وجود میں آئے گا اور ان میں کم و بیش وہی بتایا جائے گا جو ہم اپنے مرثیوں میں پیش کر رہے ہیں۔

یہ مرثیہ گو بیانیہ کے رموز سے اچھی طرح واقف تھے اور اچھی طرح جانتے تھے کون سی بات خود کہنا ہے اور کون سی دوسرے سے کہلوانا ہے۔ واقعے میں کہاں موجود رہنا ہے کہاں معدوم۔ واقعے کو آگے کیسے بڑھانا ہے اور اصل واقعے میں ایک اور واقعے یعنی ضمنی بیانیے کو لا کر اسے اصل واقعے کا لازمی جز کیونکر بنانا ہے اور صورتِ واقعہ کے اعتبار سے راویوں کو کہاں اور کیسے بدلنا ہے۔

بیانیہ کے یہ ہنر دیکھنے کے لیے آیئے دبیر کے ایک مرثیے کی طرف چلیں جس کا مطلع ہے۔ ع 'جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا'۔ یہ مرثیہ لفظیاتی نظام کے ذریعے واقعاتی نظام (narrative structure) کو تعمیر کرنے کی بہت عمدہ مثال ہے۔ 153 بندوں کو محیط 12 اجزا پر مشتمل اس مرثیے میں واقعات کی ترتیب اس طرح ہے:

طلوعِ صبح، مناظرِ صبح، اذان و اقامت، امامِ عالی مقام کا میدان کی طرف جانا، صفوں کی تنظیم، فوجِ مخالف کی حسینی لشکر کی طرف پیش قدمی، خطبۂ امام، خطبۂ امام سے حر کا متاثر ہونا، حر کا سراپا، آمدِ حر سے دشمنوں کا لرزنا، حملۂ حر اور شہادتِ حر۔

تلازمات، متعلقات، استعاروں، تشبیہوں اور تلمیحوں کی عمدگی اور مناسبت کے ذیل میں ہم اس مرثیے کے چند بند سطورِ بالا میں پیش کر چکے ہیں۔ یہاں مختصراً ہمیں یہ دکھانا ہے کہ مناسبات و متعلقات کا لحاظ رکھتے ہوئے مرثیہ مرحلہ بہ مرحلہ کس طرح آگے بڑھتا ہے۔ طلوع ہوتی ہوئی صبح کے منظروں کو دکھانے کے بعد دبیر اُس صبح کا منظر پیش کرتے ہیں جو اُس المناک ترین منظر کا پیش خیمہ ہے جسے ظہر تک ظاہر ہو جانا ہے۔ بند دیکھیے:

دیکھا جو حسنِ خامۂ خورشیدِ پُر ضیا　　شنجرف کو شفق نے سرِ دست حل کیا
فرماں قضا نے منشیِ تقدیر کو دیا　　تحریر کر موافقِ ارشادِ کبریا
یہ آخری سپاہِ حسینی کا اوج ہے
تا صبح نے حسین نہ لشکر نہ فوج ہے

دبیر سوزی میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینے والے جن بڑے نقادوں نے دبیر کو مضمون اور بیان میں ربط نہ رکھ پانے کا ملزم ٹھہرایا ہے انہیں دبیر خوانی کے عمل میں ٹھہر ٹھہر کر وہاں وہاں بھی دیکھنا چاہیے تھا جہاں جہاں دبیر نے ان دونوں میں لائقِ تحسین اور حیران کن پیوستگی پیدا کی ہے۔ دبیر کے یہاں روایت برائے روایت کا شور مچانے والے نقاد کاش دیکھتے کہ نقل کیے ہوئے بند میں رعایت کی عمدگی اور خوبی کیا ہے۔

بند کے پہلے مصرعے میں خامے کا لفظ استعمال ہوا ہے اور پھر اسی مناسبت سے دوسرے مصرعے میں شنجرف، دست اور حل کے الفاظ۔ تیسرے مصرعے میں فرمان اور منشی اور چوتھے مصرعے میں تحریر اور ارشاد کے الفاظ آئے ہیں۔ علاوہ بریں پہلے مصرعے میں خامۂ خورشید کی تکرار میں 'خ' کی تکرار نے اور دوسرے مصرعے میں شنجرف اور شفق میں 'ش' کی تکرار نے ان مصرعوں میں صوتی حسن پیدا کر دیا ہے۔ بند کی خوبی یہ ہے کہ طلوعِ آفتاب کو سپاہِ حسینی کی اوج سے اور زوالِ آفتاب کو اس کے خاتمے سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح دبیر نے حسینی لشکر

ب کے آفتابی صفات کو نمایاں کیا ہے۔

اب ہم تجزیے کے بغیر اُن بندوں کو آپ کے سامنے پیش کر رہے ہیں جن سے واقعے میں تسلسل قائم ہوتا ہے اور بالآخر واقعہ اپنے خاتمے تک پہنچتا ہے۔ ذیل میں امامِ عالی مقام میدان کی طرف جانے کی تیاری کر رہے ہیں:

عصمت سرا سے جب کہ برآمد ہوئے جناب عباس لائے مرکبِ ابنِ ابو تراب
حاصل جدا جدا کیا اک ایک نے ثواب چومے عناں نے ہاتھ گری پاؤں پر رکاب
جب زینِ ذوالجناح پہ صابر مکیں ہوا
غل تھا کہ عرش عرش پہ کرسی نشیں ہوا

اور اب صفوں کی تنظیم کا منظر ملاحظہ کیجیے:

یوں شہ نے کی درست صفِ میمنہ نخست جس طرح دوشِ راست پہ نیکی نویس چست
باندھا جو میسرہ تو ہوا کفر اور سست پھر قلبِ فوج یادِ خدا سے کیا درست
کیا کہیے کیا یہ لشکرِ قدرت شکوہ تھا
گلشن تھا آسمان تھا دریا تھا کوہ تھا

واقعے کی اگلی کڑی کے طور پر ذیل میں فوجِ مخالف کی حسینی لشکر کی طرف پیش قدمی کا بیان ہے:

ناگاہ مثلِ موج بڑھی فوجِ بدشعار کالے نشان کھولے ہوئے سب سیاہ کار
اک سمت کو سناں پہ سناں مثلِ شاخسار اور اک طرف سپر پہ سپر شکلِ لالہ زار
قرنا ہوئی پیادوں میں ڈنکا رسالوں میں
لعنت کا نقش مہر میں دوزخ قبالوں میں

اس محل کے بعد امامِ عالی مقام کا خطبہ ہے:

بابا مرا رسول کا قائم مقام ہے نانا مرا رسولِ علیہ السلام ہے
کلمے میں اور اذاں میں مرے جد کا نام ہے نامِ نبی کے بعد علی لاکلام ہے
ماں وہ کہ جس پہ زہد و ورع کا ہے خاتمہ
ہے بعد ہر نماز کے تسبیحِ فاطمہ

خطبہ جاری ہے اور اب مرثیے میں وہ مقام آتا ہے جب امام کے خطبے سے حر کا ضمیر بیدار ہو جاتا ہے:

یہ کہہ کے اپنی فوج کی جانب پھرے امام واں مورچے بڑھا کے بڑھی آگے فوجِ شام

لشکر میں حر کا جسم لرزنے لگا تمام آقا کی باتیں سنتے ہی وہ ہوگیا غلام
آنے لگی بہشت کی نکہت دماغ میں
حوریں پکارنے لگیں جنّت کے باغ میں

حسین کو برحق سمجھ لینے کے بعد حر نے عمرِ سعد پر یہ ارادہ ظاہر کردیا کہ وہ حسینی لشکر کی طرف جانے والا ہے۔اب فوجِ حسینی میں حر کی آمد کا یہ منظر دیکھیے:

ہاں اہلِ شام روک تو لو تم مجھے بھلا یہ سن کے سدِّ راہ ہوئی فوجِ اشقیا
فردوس کی ہوا میں اُڑا حر کا بادپا جیسی کڑی کمان کا ناوک یہ جادہ جا
پھر یہ بلند قدر کجا وہ لعیں کجا
حقا کہ آسمان کجا اور زمیں کجا

یہاں ٹھہر کر اس بند میں ہم دبیر کی شعری حرفت کی طرف آپ کا ذہن منتقل کرنا چاہتے ہیں۔ بند کے چوتھے مصرعے میں 'یہ جادہ جا' کا فقرہ جہاں فرسِ حر کی برق رفتاری کو ظاہر کرتا ہے وہیں اس میں دوسرا تاثر بھی موجود ہے۔اس تاثر کی نشاندہی کے لیے بیت میں لفظ کجا کی تکرار پر غور کیجیے: یہ لفظ بیت میں چار بار استعمال ہوا ہے۔ اگر اس لفظ میں سے 'ک' کو حذف کردیا جائے یا کجا کو توڑ کر پڑھا جائے تو لفظ 'جا' کی تکرار چوتھے مصرعے سے شروع ہوجاتی ہے۔ بند میں حر کے جانے کا عمل دکھایا گیا ہے۔صورتحال کا پس منظر یہ ہے کہ امام حسین کا خطبہ سن کر حر کے اندر حق و باطل کی کشمکش شروع ہوچکی ہے اور اس کا ضمیر اُسے بار بار لشکرِ حسینی کی طرف جانے کے لیے آمادہ کررہا ہے۔ ایسی صورت میں اسے اپنے ذہن میں ایک ہی لفظ کی گونج سنائی دے رہی ہے۔جا......جا......جا......جا......جا......

واقعے کے مزید جزئیات (حُر کی معافی وغیرہ) کی تفصیل کھینچنے کے بعد دبیر نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ ان سے قبل کسی مرثیہ گو نے حر کا سراپا نہیں کہا ہے:

ع اب تک کسی نے حر کا سراپا کہا نہ تھا

اگلے مرحلے میں حملۂ حر میں حر کے دبدبے کا منظر پیش کیا گیا ہے:

اتنی شرر فگن ہوئی شمشیرِ شعلہ تاب دوشِ ہوا پہ جل گئی بارانیِ سحاب
مرغابیاں ستاروں کی گردوں پہ تھیں کباب گرمی کے مارے تھا لبِ دریا پہ آب آب
غل تھا کہ آج تیغِ شرر دم کے ہات سے
پانی بھی ہاتھ دھوئے گا اپنی حیات سے

آگے کے بندوں میں دبیر نے حرکو زخموں سے چور چور دکھا کر یہ اختتامیہ منظر پیش کیا ہے:

مقتل میں آ کے دیکھتا کیا ہے علی کا لال　　　اک شیر جھومتا ہے دو زانو لہو میں لال
ہاتھوں میں ڈھال، ڈھال پہ سر ضعف سے نڈھال　　　ہالے میں چاند خون کے تھالے میں ہے نہال
دل کو وفورِ درد سے ہے قصد آہ کا
لیکن وہ نام لیتا ہے شیرِ الٰہ کا

اس طرح ۱۵۳ بندوں کے اس مرثیے میں دبیر لفظیاتی نظام کے ذریعے واقعاتی نظام کو اس طرح مربوط ومنظم کرتے ہیں کہ ان کے بیانیے میں وہ قوت پیدا ہو جاتی ہے جو کلامِ واقعہ کو کمالِ واقعہ بنا دیتی ہے۔

سابقہ سطور میں ہم نے پروفیسر مسیح الزماں کے حوالے سے لکھا ہے کہ انہوں نے جہاں دبیر کے یہاں سادگیِ بیان کی خوبی کو نمایاں کیا ہے وہیں ان پر یہ الزام بھی لگا دیا کہ وہ روایتوں کو نقل کرنے میں واقعات کی صحت کا لحاظ نہیں رکھتے اور یہ بھی لکھ دیا کہ عقل سے بعید روایتیں نقل کرنا مرثیے کو شاعرانہ فنکاری سے دور لے جاتا ہے۔

پروفیسر مسیح الزماں جس چیز کو دبیر کی خامی بتا رہے ہیں وہی ان کی خوبی ہے اور اسی نے ان کے شاعرانہ فن کو زیادہ نمایاں کیا ہے۔ روایتوں کے نقل کرنے میں دبیر دوسرے مرثیہ گویوں سے بہت آگے ہیں اور اس کا اصل سبب بیانیہ کے پرقوت لازموں کو بروئے کار لانا ہے۔ قدیم بیانیہ ہو یا جدید۔ تجسس اور اسرار آج بھی اس کے اہم عناصر ہیں اور یہ عناصر قوی اور مستند روایتوں کے مقابل ضعیف اور بری الصحت روایتوں میں زیادہ موجود ہیں۔ دبیر اس نکتے کو جانتے تھے اور یہ بھی جانتے تھے کہ ایسی روایتوں کے بیان سے حزنیہ تاثر اور سرّی کیفیت زیادہ سے زیادہ پیدا کی جاسکتی ہے، اس لیے وہ روایت کے استناد سے زیادہ اُس شاعرانہ سہولت (poetic liberty) کو اہم جانتے تھے جسے حاصل کر کے وہ اپنے بیانیے کے حزنیہ عناصر کو زیادہ سے زیادہ موثر بنا سکیں۔ اس شاعرانہ سہولت کو نگاہ میں رکھ کر ان کے ایک مشہور مرثیے ''جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے'' کے یہ بند ملاحظہ کیجیے۔ اس مطلع سے آپ نے مرثیے کا محل تو سمجھ ہی لیا ہوگا۔

میری بی بی کی امیرانہ سواری ہوگی　　　ناقے پر عرش کے مانند عماری ہوگی
مسندِ نور پہ کسریٰ کی وہ پیاری ہوگی　　　گہنا سب تحفہ تو پوشاک بھی بھاری ہوگی
بیرقیں نور کی ہاتھوں میں کشادہ ہوں گی
فوجیں حوروں کی سواری میں پیادہ ہوں گی

شیریں اہلِ حرم کے استقبال کے لیے اپنے گھر کو آراستہ کرنے کے بعد پڑوسیوں کو تاکید کرتی ہے:

روک دی سامنے دروازے کے پردے کی قنات	اور چلائی یہ ہمسایوں کو وہ خوش اوقات
صاحبو جوڑ کے ہاتھوں کو میں کہتی ہوں یہ بات	جب اترنے لگیں ساداتِ رفیع الدّرجات
پاؤں مردوں کا نہ دروازے سے بڑھنے دینا
اپنے لڑکوں کو بھی کوٹھے پہ نہ چڑھنے دینا

اہلِ حرم کے قلعۂ شیریں کے برابر آنے سے متعلق ان بندوں میں حزنیہ تاثر واقعے کی مقلوبی حالت (anti climax) سے پیدا کیا گیا ہے:

ایک عورت نے یہ باہر سے پکارا ناگاہ	ارے شیریں ترے ارمان ملے خاک میں، آہ
گھر کا گھر ہوگیا خاتونِ قیامت کا تباہ	وارثِ آلِ عبا مرگیا انّا لِلّٰلہ
ہم زیارت کو گئے تھے سو یہ محشر دیکھا
لے تری حضرتِ زینب کو کھلے سر دیکھا

بے تحاشا وہ یہ کہتی ہوئی دوڑی باہر	خاک منھ میں ترے کس منھ سے یہ دیتی ہے خبر
کون زینب جسے دیکھ آئی ہے تو ننگے سر	وہ پکاری کہ حسین ابنِ علی کی خواہر
اک فقط میں تو نہیں دیکھ یہ سب آئے ہیں
رسیاں باندھ کے گردن میں عدو لائے ہیں

مراثیِ دبیر کے اس نوع کے بند اگر 'موازنے' کے مصنف کے ملاحظے میں آتے تو انہیں اپنے اس قول پر خط کھینچنا پڑتا کہ دبیر کسی حالت یا کیفیت کی تصویر کھینچنے سے عاجز ہیں۔

''بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے۔'' جنابِ علی اصغر کے حال میں کہا ہوا یہ دبیر کا مشہور مرثیہ ہے اور سادگی، ربط اور تسلسل کی عمدہ مثال ہے۔ مرثیے کا بیشتر حصہ مکالماتی ہے۔ پورے مرثیے کو حاضر اور غائب راوی کے بیان کے ذریعے پانچ حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ بیچ بیچ میں وہ راوی بھی ہیں جو بذاتہٖ کردارِ واقعہ ہیں۔ واقعہ مصنف راوی (writer narrater) کے ذریعے اس طرح شروع ہوتا ہے:

ع	بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے

پھر فوراً بچے کی ماں کردار راوی (charactor narrator) کے طور پر داخل ہوجاتی ہے:

ع	کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی

کچھ دیر بعد مصنف راوی پھر آجاتا ہے:

ع	سر ننگے گرد جھولے کے کنبہ ہے سب بہم

قصے کے چند اجزا بیان کرنے کے بعد مصنف راوی ہٹ جاتا ہے اور غائب اور غیر مرئی راوی آ جاتا ہے:

لکھا ہے دھوپ تیز تھی اور گرم تھی ہوا　　　اصغر پہ ماں نے ڈال دی اک اجلی سی ردا
چادر نہ تھی وہ چہرۂ پر آب و تاب پر　　　ٹکڑا سفید ابر کا تھا آفتاب پر

کچھ دیر بعد پھر charactor narrator یعنی امام حسین جنابِ اصغر کو ہاتھوں پر لے کر آتے ہیں اور فوجِ مخالف سے یوں مخاطب ہوتے ہیں:

ماں نے بہت گلے سے لگایا، نہ چپ ہوئے　　　گہوارے میں پھوپھی نے جھلایا، نہ چپ ہوئے
بہنوں نے گودیوں میں کھلایا، نہ چپ ہوئے　　　رو رو کے سارے گھر کو رلایا، نہ چپ ہوئے
واں اشکبار تھے تو یہاں بے قرار ہیں
پانی کے تم سبھوں سے یہ امیدوار ہیں

اس کے بعد پھر مصنف راوی آتا ہے:

ہنس ہنس کے سب حسین کے رونے پہ ہٹ گئے　　　شہ نے وہ آہ کی کہ دوعالم الٹ گئے
اصغر ہمک ہمک کے پدر سے لپٹ گئے　　　ننھے سے ہاتھ پاؤں لرز کر سمٹ گئے
ہونٹوں سے شہ کے ہونٹ ملے اور گزر گئے
اک بوسہ مسکرا کے لیا اور مر گئے

کچھ کچھ دیر بعد بدلتے ہوئے راویوں کے ساتھ عام اور سادہ زبان کے اس مرثیے میں واقعہ، بیانیہ اور مکالمہ ایک دوسرے کو مہمیز کرتے ہوئے اس طرح آگے بڑھتے ہیں کہ کہیں بھی تسلسل ٹوٹنے نہیں پاتا۔ بات مکالمے کی آ گئی ہے تو عمدہ مکالموں کی مثال میں یہ مکالماتی بند سنیے:

اب تو ضرور جائیں گے، یہ رن کو جائیں گے　　　پانی اگر ملے گا تو ان کو پلائیں گے
جیتا خدا جو لائے گا ہم لے کے آئیں گے　　　پر عمر ہی جو کم ہے تو کیونکر بڑھائیں گے
بندے کا کچھ نہ زور نہ کچھ اختیار ہے
مختار موت و زیست کا پروردگار ہے

''قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے۔'' یہ دبیر کا ایک اور مشہور مرثیہ ہے لیکن یہ اور مشہور اس وقت ہوا جب فکشن کے بہترین شہ پاروں کی خالق قرۃ العین حیدر نے اس کے مطلعے کو اپنی ایک افسانوی تحریر کے لیے عنوان کے طور پر منتخب کیا۔ اس میں کل ۶۰ بند ہیں اور اس میں بیان کیے ہوئے واقعے کا خلاصہ یہ ہے:

یزید کی بیوی ہنداُس قید خانے میں آرہی ہے جہاں کربلا کے اسیر لائے گئے ہیں۔اسے نہیں معلوم کہ یہ اسیر کون ہیں۔اسیروں کو معلوم ہے کہ آنے والی یزید کی ملکہ ہند ہے۔وہ نہیں چاہتے کہ ہند انہیں اس پریشاں حالی میں دیکھے اسی لیے وہ گھبرائے ہوئے ہیں۔کنیز فضہ اسیروں کو ہند کے آنے کی خبر دیتی ہے۔ہند کی لونڈیاں اسیروں کی تباہ حالی کے بارے میں ہند کو بتاتی ہیں۔ہند قید خانے میں آکر ان اسیروں کی خستہ حالی کا سبب پوچھتی ہے اور انہیں بتاتی ہے کہ کربلا میں ایک تازہ گھر برباد ہوا ہے اور لٹا ہوا جو مال واسباب میرے پاس لایا گیا ہے اس میں ایک انگوٹھی نکلی ہے اور اس انگوٹھی سے حسین ابن علی کی بوآتی ہے۔وہ انگوٹھی اسیروں کے سامنے لائی جاتی ہے۔انگوٹھی سونگھ کر حسین کی بہن زینب بیہوش ہوجاتی ہیں۔ہند غشی کے اُس عالم میں جنابِ زینب کو نام بتانے کی قسم دیتی ہے۔جنابِ زینب کی شناخت ظاہر ہوتی ہے اور تب ہند کہتی ہے:

ع میں تو پہلے ہی یہ سمجھی تھی کہ تم زینب ہو

ہندسب بیبیوں کے ساتھ بین کرتی ہے اور جنابِ علی اصغر کو گود میں لینے کی خواہش کرتی ہے اور تب:

گود خالی اسے دکھلا کے یہ بانو نے کہا
بی بی اصغر کہاں اصغر ہوئے بابا پہ فدا

اور یہیں مرثیہ ختم۔

شناخت کو چھپائے رکھنے اور ڈرامائی ڈھنگ سے اس کے ظاہر ہونے پر دنیا کے افسانوی ادب میں معرکہ آرا افسانے اور ڈرامے لکھے گئے ہیں۔کامیو کا Misunderstanding (سوء تفاہم) اس کی بہترین مثال ہے۔

انیس کے ایک مرثیے: 'جب نوجواں پسر شہِ دیں سے جدا ہوا' میں بھی امام حسین کی شناخت ظاہر ہونے پر anticlimax کی اعلیٰ ترین مثال یہ بیت ہے:

فرما سکے نہ یہ کہ شہِ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

درج بالا واقعہ ذیل میں درج راویوں کے ذریعے بیان کیا گیا ہے:

۱۔مصنف راوی (writer narrator)

۲۔کردار راوی (charactor narrators)

(ا) جنابِ زینب۔(ب) جنابِ فضہ۔(ج) ہند کی کنیزیں۔(د) جنابِ زین العابدین اور خود ہند۔

ہم نے ان ساٹھ بندوں میں سے کچھ بندوں کا انتخاب اس طرح کیا ہے کہ قصے کا تسلسل قائم رہے۔وہ

بند یہ ہیں:

ناگہاں فضّہ نے دی اہلِ حرم کو یہ خبر   ہند آتی ہے بڑے جاہ و تجمل سے ادھر
بیرقیں نقرہ و زر کی ہیں جلو کے اندر   پر کنیزیں تو ردا اوڑھے ہیں، وہ ننگے سر
ہر قدم ہوتی ہے بیہوش وہ شیدائے حسین
ہائے زینب کبھی کہتی ہے کبھی ہائے حسین

سب نے مڑ کر طرفِ ہند یہ کی نوحہ گری   دیکھیے شام کے زنداں میں چراغِ سحری
کیوں مسلسل کیا، یہ تو ہے عدم کا سفری   یادِ حق سے ہے خبر، خلق سے ہے بے خبری
کس نے دم بند کیا طوقِ جفا سے ان کا
سلسلہ ملتا نہ ہو شیرِ خدا سے اِن کا

ہند نے دیکھ کے رانڈوں کی طرف دی یہ صدا   خاک پر درِّ نجف ہائے پڑا ہے کس کا
کس کا یوسف ہے یہ زنداں میں گرفتارِ بلا   کیسے بے قدر ہو تم قدر نہیں اس کی ذرا
کام آخر ہوا اک دم میں یہ دم توڑتا ہے
ایسے بیمار کو تنہا بھی کوئی چھوڑتا ہے

غم نہ کھا گور و کفن میں تجھے دوں گی واللہ   ننگے سر تیرے جنازے کے چلوں گی ہمراہ
مرنے والے ترا کیا نام ہے اور کیوں ہے تباہ   بولے مولا ابھی چالیس برس جینا ہے آہ
نام بیکس بھی ہے قیدی بھی ہے نادار بھی ہے
حال یہ ہے کہ اسیری بھی ہے آزار بھی ہے

ہند نے پوچھا مرض کیا ہے کہا بے پدری   رو کے وہ بولی دوا کیا ہے کہا نوحہ گری
گھر جو دریافت کیا کہنے لگے در بدری   بولی لیتا ہے خبر کون کہا بے خبری
آہ کرنے کا سبب پوچھا تو شرمانے لگے
تازیانوں کے نشاں پشت پہ دکھلانے لگے

کہہ کے یہ خاتمِ شاہِ شہدا منگوائی   ایک لونڈی گئی دوڑی ہوئی اور لے آئی
ہند سب رانڈوں کے آگے وہ انگوٹھی لائی   بہرِ تعظیم اٹھی شیرِ خدا کی جائی
غل ہوا شاہِ شہیداں کی نشانی آئی
لوگو! زہرا کے سلیماں کی نشانی آئی

نیم وا چشم سے کی زینبِ بے کس نے نگاہ   ہند نے رو کے کہا آہ نبی زادی آہ
میں نہ کہتی تھی کہ گھر ہوگیا زہرا کا تباہ   یہ حسین اور نہیں، ابنِ علی ہے واللہ
نورِ حق خاک میں پوشیدہ و پنہاں کب ہو
میں تو پہلے ہی یہ سمجھی تھی کہ تم زینب ہو

اس مرثیے میں ''بانو کے شیر خوار...'' والے مرثیے سے زیادہ آسان زبان استعمال کی گئی ہے۔ پورا مرثیہ تشبیہوں اور استعاروں سے آزاد ہے۔ ساری توجہ قصہ بندی پر ہے۔ قصے کی تنظیم میں کہیں خلل نہیں پیدا ہوتا۔ مکالمے اتنے چست ہیں کہ دیا شنکر نسیم بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ ''ہند نے پوچھا...'' قصہ گوئی کے بنیادی لازمے یعنی اسرار اور تجسس پوری طرح موجود ہیں۔ اجزائے قصہ کے اعتبار سے راویوں کی تبدیلی کا لحاظ رکھا گیا ہے اور ''جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے، والے مرثیے کی طرح حزنیہ عناصر پوری شدت سے موجود ہیں۔ انہیں پرسوز عناصر کی بنا پر سوز خوانی میں استعمال ہونے والے دبیر کے مرثیوں میں یہ دونوں مرثیے سرِ فہرست ہیں۔

اب ایک بہت الگ سی بات کی طرف آپ کی توجہ منتقل کرنے کے لیے دبیر کے بہت سے بے انتہا عمدہ مصرعوں سے یہ دو-چار مصرعے نقل کیے جا رہے ہیں:

اپنا تو آج مورچہ ہوگا فرات پر
قدرت خدا کی بیعتِ شبیر ہم کریں
ابنِ زیاد کیا ہے چلو کوفہ چھین لو
ایسے بیمار کو تنہا بھی کوئی چھوڑتا ہے
اپنے لڑکوں کو بھی کوٹھے پہ نہ چڑھنے دینا
شیر کا بیٹا ہوں، واقف ہے خدائی مجھ سے
کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی

ان مصرعوں کے tempers میں آپ نے کوئی غیر متوقع چیز محسوس کی؟ یہ تو ہم سب جانتے ہیں کہ مرثیہ سنی جانے والی شاعری ہے لیکن یہ مصرعے اور ان کے جیسے بہت سے دوسرے مصرعے بتاتے ہیں کہ مرثیہ بولی جانے والی شاعری (speech poetry) بھی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اختر الایمان کے بارے میں لکھا ہے کہ وہ اکیلے شاعر ہیں جن کی شاعری بولی جا سکتی ہے۔ یہ لکھتے وقت انہیں مرثیے کا خیال نہیں آیا جہاں جتنا بیانیہ ہے اتنا ہی مکالمہ یا مخاطبہ۔ اب یہ بھی سن لیجیے کہ اس مخاطبے کی ضرورت کیوں پڑتی ہے، اس لیے کہ کسی

منظر کو ہوتا ہوا دکھانے کے لیے کردار کا سامنا آنا ضروری ہے، کردار کے آتے ہی مکالمے کا آنا ضروری ہے کہ اس کے آئے بغیر مخاطبہ وجود میں نہیں آ سکتا۔ یہ مخاطبہ خواہ یک کلامی (monologue) کی شکل میں ہو یا ذوکلامی (dialogue) کی شکل میں، جب ظہور میں آتا ہے تو کردار کے لہجے (tones) لے کر آتا ہے۔ یوں جو واقعہ نرے بیانیے کی شکل میں زود اثر نہیں ہوتا اسے مخاطبہ کثیر التاثیر بنا دیتا ہے۔ اب مختلف مرثیوں سے دبیر کے نقل کیے ہوئے بندوں ہی کو دیکھیے کہ ان میں اپنے منظر ناموں کو صحیح الاثر بنانے کے لیے دبیر نے کس خوبی سے مکالموں کا استعمال کیا ہے اور ان سے وہ سب کچھ ہوتا ہوا دکھا دیا جسے اسٹیج پر دکھانے کے لیے کرداروں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

اب ایک چھوٹے منھ سے ایک بڑی بات: ساڑھے تین سو سے زائد مرثیوں کے خالق دبیر اکثر جگہوں پر اپنے کلام کو زیادہ بہتر پیرائے میں لا سکتے تھے اگر انہیں اپنے اصل اور اوّل متن کو دوبارہ تادیر دیکھنے کا موقع ملتا۔ لیکن اس عمل کے بغیر بھی اپنی شاعرانہ خوبیوں کے اعتبار سے وہ کسی بھی طرح کسی دوسرے سے کم نہیں۔ اس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ جب بھی ہم مرثیے کی شعریات سازی کا عمل انجام دیں گے تو اکیلے انیس ہمارے معاون نہیں ہوں گے۔ اس شعریات کے بہت سے اصول وضع کرتے وقت ہمیں دبیر کی طرف بھی دیکھنا ہوگا۔ اگر ہم ایسا نہیں کریں گے تو مرثیے کی شعریات تشنۂ تشکیل رہے گی۔

O

تو صاحبو! اس قدرے طویل گفتگو میں خاکسار نے دبیر سوز نقادوں کے ان تمام بے جا اعتراضات کا بہ دلیل بطلان کرنے کی کوشش کی ہے جو انیس کی آڑ میں اُن پر لگائے گئے تھے اور جن میں 'عیوب ڈھونڈ کر پیدا کیے جفا کے لیے' والا انداز اختیار کیا گیا تھا۔ استعارے ہوں یا تشبیہیں، مناسبات ہوں یا متعلقات، واقعے کی تنظیم ہو یا رعایتوں کی معنوی ترتیب، بندش کی چستی ہو یا بیانیے کے رموز، مکالمہ سازی ہو یا مرقع نگاری، ہم نے دبیر کی یہ ساری خوبیاں انیس کو ان کے سامنے (دو موقعوں کو چھوڑ کر) لائے بغیر نمایاں کی ہیں اور ان خوبیوں کو نمایاں کرنے میں ہمارے پیشِ نگاہ یہ نکتہ رہا ہے کہ دبیر کو بطورِ کل کسی بھی بڑے شاعر سے کم نہ سمجھا جائے۔ ہمیں تسلیم کہ ان کے یہاں انیس کی سی خلاّقی اور مشاقی نہیں ہے، (اگرچہ اکثر ٹھکانوں پر ان کی مورچہ بندی انیس سے زیادہ مضبوط ہے) لیکن اگر انہیں انیس کی پرچھائیں سے دور رکھ کر دیکھا جائے تو ان کے یہاں عاجلانہ لغزشوں کے باوجود معنی و بیان کی بے حساب خوبیاں نظر آئیں گی۔ لیکن اِن خوبیوں کو دیکھنے کے لیے ان کے وسیع اور دقیق مطالعے کی ضرورت ہے۔ یاد رکھیے انیس کو ہر محل پر سامنے رکھ کر ہم دبیر کی خوبیوں کو نمایاں کرنے میں زیادہ کامیاب نہیں ہوں گے۔ یہ کام بہ سبیل احسن اگر ہوگا تو آزادانہ اور انیس کے بغیر۔ یہی

اس خاکسار نے کیا ہے اور دبیر کے اِس مصرعے کو نگاہ میں رکھ کر کیا ہے:

ع [illegible] معنی کو چھوڑ کر ہوئے حرف آشنا تو کیا

شمس الرحمٰن فاروقی

دبیر کے مرثیوں میں بیانیہ

اس بات میں کوئی شک نہیں کہ مرزا دبیر بڑے شاعر نہ تھے۔ اس فیصلے پر پہنچنے کے لیے انیس و دبیر کا تقابلی مطالعہ چنداں ضروری نہیں۔ انیس کے مقابلے میں دبیر ہی کیا، تمام مرثیہ گو پھیکے اور محدود معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن دبیر کا مطالعہ الگ سے بھی کیا جائے اور میر انیس سے موازنہ ملحوظ نہ بھی رکھا جائے تو بھی مرزا دبیر کا کلام طرح طرح کے اسقام سے مملو نظر آتا ہے۔ ان کی علمیت ان کی تلاش مضمون، ان کے استعاروں اور تشبیہوں میں جدت، یہ سب مسلم، لیکن تناسب اور ربط کے تقریباً مکمل فقدان کے باعث مرزا دبیر کی اکثر خوبیاں بے اثر اور ان کی بلند پروازیاں زمیں بوس نظر آنے لگتی ہیں۔ میں مثال میں صرف ایک بند پیش کروں گا:

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلا دے
اے طنطنۂ طبع جزو کل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جلا دے
اے زمزمۂ نطق بلاغت کو صلا دے
اے بائے بیاں معنی تسخیر کو حل کر
اے سین سخن قاف سے تا قاف عمل کر

مطلع کا بند ہے، بلند آہنگی قابل داد ہے۔ اسے کسی اچھے پڑھنے والے کی زبان سے سنیے یا تنہا ہی پڑھیے تو ایک لمحے کے لیے طبیعت دنگ رہ جاتی ہے۔ لیکن معنی اور الفاظ کے دروبست اور مضمون کے ربط پر غور کیجیے تو مایوسی ہاتھ لگتی ہے۔ مصرع اولیٰ میں ''نظم'' کی مناسبت سے ''ہلانا'' خوب ہے۔ لیکن مصرعے کا بنیادی لفظ ''دبدبہ'' کارگر نہیں ہے، بلکہ نقصان وہ ثابت ہو رہا ہے۔ ''دبدبہ'' کے معنی ہیں زبردست شور، ڈھول کی آواز، شان وشوکت، رعب داب''۔ اگر پہلے دو معنی لیے جائیں (زبردست شور، ڈھول کی آواز) تو ان کے ذریعہ کلام کی مدح اور اپنی تعلّی کے بجائے کلام کی توقیر میں کمی اور اپنی ہجو کا پہلو نکلتا ہے۔ اور اگر شان وشوکت اور رعب داب تعلّی معنی لیے جائیں تو ''دو عالم کو ہلا دے'' کا فقرہ بے کار ہوا جاتا ہے۔ کیونکہ شان وشوکت اور رعب داب کا عمل لوگوں کو دنگ یا ساکت کر دینا ہوتا ہے۔ نہ کہ ان کو ہلا دینا۔ مثلاً ہم کہتے ہیں کہ فلاں کی شان وشوکت ایسی تھی کہ لوگ دنگ رہ گئے، جو جہاں تھا وہیں رک گیا۔ یا ہم کہتے ہیں کہ فلاں کا رعب ایسا تھا کہ پرندہ

پر نہ مارتا تھا۔ لہٰذا ''دبدبۂ نظم'' کا فقرہ اس مصرعے کے لیے نامناسب ہے، اور دبیر نے اپنے مصرعے کی بنیاد اسی پر رکھی ہے۔ پھر مصرعے کی خوبی معلوم۔ دوسرے مصرع کو دیکھیے۔ یہاں ''دبدبہ'' کے مقابل ''طنطنہ'' لائے ہیں۔ لیکن اول تو یہ ظاہر نہیں ہوتا کہ جزو کل کو ملانے میں کون سا کمال ہے، پھر مشکل یہ آ پڑتی ہے کہ ''طنطنہ'' کے جتنے معنی ہیں، ان میں سے کوئی بھی مناسب حال نہیں۔ ''طنطنہ'' کے معنی ہیں ''آواز، خاص کر طنبور یا اس طرح کے کسی ساز کی آواز، گونج، شور، گھمنڈ اور غرور، خاص کر ایسا جو مبنی بر حقیقت نہ ہو، عجب و غرور سے بھرا ہوا برتاؤ۔'' ظاہر ہے کہ ان میں سے کوئی معنی لفظ ''طبع'' کے لیے مناسب نہیں۔ یہاں بھی تعلّی میں اپنی ہی ہجو کا پہلو نکل رہا ہے۔

اب تک تو خیر اتنا تناسب باقی تھا کہ ''دبدبہ'' اور ''طنطنہ'' ہم وزن اور ہم قافیہ تھے، اور ان کے معنی میں تھوڑی بہت مشابہت بھی تھی۔ تیسرے مصرعے تک آتے آتے دبدبۂ نظم اور طنطنۂ طبع کی جگہ معجزۂ فکر کی بات ہونے لگتی ہے، یعنی ہم ادنا سے اعلا کی طرف چلتے ہیں۔ دبدبہ اور طنطنہ عام انسانی چیزیں ہیں اور معجزہ ربانی شے ہے۔ دبدبہ اور طنطنہ کتنا ہی زوردار ہو، لیکن وہ معجزے کے مقابلے میں کچھ نہیں ہوتا۔ چونکہ شروع کے دو مصرعوں میں دبدبہ اور طنطنہ کا تقابل ہے، لہٰذا تیسرے مصرعے میں ''معجزہ'' کا لفظ یہ تاثر پیدا کرتا ہے کہ متکلم کی نگاہ میں معجزہ بھی دبدبہ اور طنطنہ کی ہی قسم کی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بات غلط ہے۔ دوسری مشکل یہ کہ معجزے سے کام وہ لیا جا رہا ہے جو کوئی معمولی قوت بھی کر سکتی ہے۔ یعنی معجزے سے کہا جا رہا ہے کہ تو فصاحت پر جلا کر۔ لفظ ''معجزہ'' کا مقتضا یہ تھا کہ اس کے بعد کسی اعجاز کی طرح کی کسی شے کا ذکر ہوتا۔ معجزہ طلب کرنا اور پھر اس سے صرف معمولی جلا کرنے کا کام چاہنا مقتضائے بلاغت نہیں۔ اور پھر یہاں بھی تعلّی میں اپنی ہجو کا پہلو نکل رہا ہے کہ اگر میری فصاحت کو جلا مل جائے تو گویا یہ معجزہ ہی ہوگا۔ یعنی میری فصاحت اس قدر دھندلی اور مدھم ہے کہ کوئی معجزہ ہی اس کو جلا دے سکتا ہے۔

چوتھے مصرعے میں اپنے نطق کو زمزمہ کہا ہے، لیکن ایسا زمزمہ جس میں بلاغت نہیں۔ لہٰذا اس سے کہا جا رہا ہے کہ بلاغت کو پکار۔ یہاں بھی وہی تاکید الذم بما یشبہ المدح والی کیفیت ہے۔ اور پھر مزید مایوس کن بات یہ ہے کہ پہلے دو مصرعوں میں عالمی سطح کی بات ہو رہی تھی، لیکن تیسرے اور چوتھے مصرعوں میں معاملہ سمٹ کر فصاحت اور بلاغت تک رہ گیا۔ یعنی شروع کیا عالمی بلکہ کائناتی تغیرات اور زلازل سے، اور آ گئے گھر کی مرغی پر۔ لہٰذا شروع کے چار مصرعے عدم تناسب اور عدم توازن اور عدم ربط کی وجہ سے داغ دار ہیں۔

بیت کا پہلا مصرع مشکل ہی سے معنی کا متحمل ہو سکتا ہے۔ بائے بسم اللہ کی تو ایک معنویت ہے، لیکن بائے بیاں میں کون سا اسرار ہے جس کے ذریعے معنی تسخیر حل ہو سکتے ہوں؟ پھر ''معنی حل ہونا'' بمعنی ''معنی

حاصل ہونا'' یا ''معنی کا قبضے میں آنا'' اگر درست بھی ہو تو معنی تسخیر کا حاصل ہو جانا یا قبضے میں آ جانا اسی وقت درست ہو سکتا ہے۔ جب ''معنی'' کو ''صورت'' کا متقابل قرار دے کر Reality کے مفہوم میں لیا جائے۔ اس میں کوئی قباحت نہیں۔ لیکن ''تسخیر'' کی Reality پھر بھی محتاج معنی رہتی ہے۔ آخری مصرعے میں سین سخن پھر مخدوش ہے، لیکن پورے بند میں یہی ایک مصرع ہے۔ جس میں شکوہ الفاظ کے ساتھ بڑی حد تک شکوہ معنی بھی موجود ہے۔

اس تجزیے سے یہ بات واضح ہوگئی ہوگی کہ دبیر کے یہاں شکوہ الفاظ تو ہے، لیکن شکوہ معنی بہت کم ہے۔ اس اعتبار سے وہ اپنے زمانے کے جوش ملیح آبادی معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ دبیر اپنے زمانے میں غیر معمولی شہرت، مقبولیت اور رتبے کے مالک تھے۔ سخن فہموں کی ایک تعداد انہیں انیس تک پر فوقیت دیتی تھی۔ غالب کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ وہ دبیر کے قائل اور مداح تھے۔ اگر صفیر بلگرامی کا بیان معتبر نہ بھی سمجھا جائے تو بھی تقریباً وہی الفاظ جو صفیر نے دبیر کے بارے میں درج کیے ہیں 'سرور ریاض' میں ریاض الدین امجد سندیلوی نے بھی درج کیے ہیں کہ مرثیہ گوئی مرزا دبیر کا حق اور حصہ ہے۔ ظاہر ہے کہ دبیر کی مقبولیت اور شہرت اور غالب جیسے شخص کا اعتراف محض بے وجہ اور محض اتفاق تو نہیں ہو سکتے۔ لہٰذا اس مسئلے پر غور کرنا ضروری ہے کہ کلام میں اتنے واضح اسقام اور میر انیس کے مقابلے میں صاف کم تر ہونے کے باوجود دبیر کو اس قدر کامیابی کیوں نصیب ہوئی؟ یہ سوال بھی پوچھنے کا ہے کہ کیا آج دبیر کا کلام بھی ہمارے لیے اسی طرح معنی خیز اور لطف انگیز ہو سکتا ہے جس طرح میر انیس کا کلام ہے؟ ذیل کی سطور میں انہیں معاملات پر چند اشارے کرتا ہوں۔

سب سے پہلی بات تو یہ کہ دبیر کی کامیابی کا سبب ان کی تشبیہات و استعارات اور جدت طرازی اور مضمون آفرینی میں ڈھونڈنا لاحاصل ہوگا۔ ان کی علمیت یقیناً ان کی کامیابی میں ایک اہم عنصر قرار دی جا سکتی ہے۔ یا یوں کہیے کہ علمیت کا اظہار جس طرح ان کے یہاں ہوا ہے وہ فوراً متاثر کرتا ہے۔ کیونکہ علمیت تو میر انیس میں بھی تھی، لیکن وہ اس کا اظہار اس طرح اور اس کثرت سے نہ کرتے تھے جو مرزا دبیر کا وطیرہ تھا۔ جہاں تک سوال دبیر کے استعاروں اور مضمون آفرینی کا ہے، تو مجھے ان کے یہاں استعاروں میں وہ کیفیت بہت کم نظر آئی جسے استعارہ در استعارہ و پیکر کا امتزاج کہا جا سکتا ہے اور جو انیس کا خاصہ ہے، بلکہ جو تمام بڑے شاعروں کا خاصہ ہے۔ رہی مضمون آفرینی، تو جیسا کہ اوپر کے تجزیے سے ظاہر ہوگا، دبیر کے یہاں تلاش مضمون زیادہ ہے۔ حصول مضمون کم۔ یعنی وہ مضمون کے امکانات کو بروئے کار نہیں لاتے۔ ان کی فکر میں وہ صفت نہیں جسے کلنتھ بروکس Cleanth Brooks نے Synesthestic Equilibrium کا نام دیا ہے، یعنی

مختلف اشیا یا کسی شے کے مختلف پہلوؤں کو یکجا کر کے، بلکہ یک جان کر کے، ان میں توازن پیدا کرنا۔ مضمون آفرینی کا تفاعل بھی یہی ہوتا ہے کہ کسی معروف مضمون کا کوئی نیا پہلو تلاش کیا جائے اور پھر معروف کے حوالے سے غیر معروف کو ثابت کیا جائے یا قائم کیا جائے۔

صنائع بدائع کے میدان میں بھی دبیر ہمارے بڑے شاعروں مثلاً میر، غالب اور انیس سے بہت پیچھے ہیں۔ اس بیان کی تفصیل کا یہاں موقع نہیں۔ صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ میر، غالب اور انیس کے یہاں لفظی رعایات اور معنوی تناسبات شعر میں اس طرح پیوست ہیں اور اس طرح ہمہ وقت موجود رہتے ہیں جس طرح رگ میں خون یا اعصاب میں قوت احساس۔ ان لوگوں کے برخلاف، دبیر کے یہاں صنائع بدائع کی نہ وہ کثرت ہے اور نہ وہ فطری انداز، کہ رعایات اور مناسبات شعر کا جوہر بن جائیں۔ صنائع بدائع کے استعمال میں اردو کا ہر شاعر میر، غالب اور انیس سے بہت کم تر ہے۔ شبلی نے لکھا ہے کہ میر انیس کو رعایتوں وغیرہ سے چنداں شغف نہ تھا، لیکن کیا کرتے، لکھنؤ کے مزاج اور ماحول سے مغلوب تھے۔ یہ بات ہر طرح سے غلط ہے۔ میر انیس اگر لکھنؤ کے مزاج اور ماحول سے مغلوب تھے تو میر اور غالب تو نہ تھے۔ ان لوگوں کے رعایتوں کو اس قدر دل کھول کر کیوں برتا؟ اور اگر رعایتیں لکھنؤ کا خاص مزاج ہیں تو دبیر کے یہاں کثرت سے کیوں نہیں ہیں؟

دبیر کی مقبولیت اور کامیابی میں ان کے انداز مرثیہ خوانی کا بھی حصہ رہا ہوگا۔ ہم جانتے ہیں کہ دبیر کے پڑھنے کا انداز بہت موثر اور بڑی حد تک منفرد تھا۔ لیکن آج تو ہم ان کا مرثیہ کاغذ پر پڑھتے ہیں، اور ہمیں ان کے انداز خواندگی کے بارے میں کوئی براہ راست معلومات نہیں۔ اس کے باوجود دبیر کا مرثیہ آج بھی خاصا موثر ہے۔ ایسا کیوں کر ممکن ہو سکا ہے؟ میرا خیال ہے اس سوال کا ایک جواب ان بیانیہ طرز گزاریوں (Strategies) میں ہے جن کے ذریعے دبیر کے مرثیے میں معنی قائم ہوتے ہیں۔

مرثیہ اپنی صنف کے اعتبار سے بیانیہ شاعری کی ضمن میں آتا ہے۔ بیانیہ شاعری سے مراد ہے وہ شاعری جس میں واقعات کا بیان ہو۔ اس سوال کا تشفی بخش جواب نہیں مل سکا ہے کہ نثر کے ہوتے ہوئے نظم کو بھی واقعات کے بیان کے لیے کیوں اختیار کیا گیا؟ جیسا کہ البرٹ بی۔ لارڈ Albert B. Lord نے لکھا ہے، یہ جواب کافی نہیں ہے کہ نظم میں بدیہہ گوئی اور آسانی سے یاد ہو جانے کی سہولت ہوتی ہے۔ جن تہذیبوں میں منظوم اور منثور دونوں طرح کی زبانی داستانوں کا رواج ہے۔ وہاں دیکھا گیا ہے کہ منثور داستانوں کا متن منظوم داستانو کے مقابلے میں زیادہ صحیح طور پر رائج ہے۔ بہر حال، اس مسئلے کی تفصیل میں جائے بغیر یہ بات تو ہم بآسانی دیکھ سکتے ہیں کہ منثور بیانیہ کی شعریات اور جمالیات سے بڑی حد تک مختلف ہوگی۔ مثلاً منظوم بیانیہ میں ربط پیدا کرنا اتنا آسان نہیں جتنا منثور بیانیہ میں آسان ہوتا ہے۔ منظوم بیانیہ چونکہ بحر کا تابع ہوتا ہے،

لہٰذا وہ الفاظ اس میں نہیں استعمال ہو سکتے جو اس کی بحر میں نہ آسکتے ہوں۔ فرانسیسی کی طرح اردو میں بھی یہ رسم ہے کہ بہت سے الفاظ نثر میں اور طرح بولے جاتے ہیں اور نظم میں اور طرح۔ لہٰذا نظم کا ذائقہ اور فضا اور طرح کی ہوتی ہے۔ بہت سے الفاظ نثری زبان یا بول چال کی زبان میں استعمال نہیں ہوتے، یا بہت کم استعمال ہوتے ہیں، لیکن نظم انہیں بے تکلف استعمال کر لیتی ہے۔ بہت سے الفاظ نثر میں عام ہیں، لیکن نظم میں داخل نہیں ہونے پاتے۔ ان تمام باتوں کے باعث منظوم بیانیہ کی شعریات اور جمالیات منثور بیانیہ سے مختلف ہوتی ہے۔

منظوم بیانیہ کا ارتقاد و شکلوں میں ہوا۔ ایک تو epic یعنی رزمیہ، اور دوسری Romance یعنی مہم جوئی پر مبنی نظم جس میں بزم یعنی عشق کی کارفرمائی زیادہ ہوتی ہے۔ البرٹ لارڈ نے یہ نکتہ بیان کیا ہے کہ رزمیہ کا تعلق دو طرح کی نظموں سے ہے، ایک تو وہ جن میں کسی حادثے یا سانحے پر ماتم Lament ہوتا ہے، اور دوسری وہ نظمیں جن میں موتی کی توصیف و تمجید کی جاتی ہے۔ ایسی نظموں کو وہ Cult of the Dead پر مبنی نظمیں کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ مرثیے کا تعلق یا مرثیے کی نوعیت رزمیہ سے ہے جس پر ماتمی نظم اور توصیف موتی پر مبنی نظم کا اثر سب سے زیادہ پڑا ہے۔

منظوم اور منثور دونوں طرح کے بیانیہ میں سب سے بڑا مسئلہ یہ ہوتا ہے کہ اس میں معنی کس طرح قائم کیے جائیں؟ اور اگر بیانیہ مرثیے کی طرح کا ہو جس میں ماتم اور توصیف موتی کا عنصر حاوی ہو تو معنی قائم کرنے میں اور بھی مشکل ہوتی ہے، کیونکہ اس میں واقعات کے درمیان علت اور معلول کا رشتہ آسانی سے نہیں قائم ہو سکتا۔ بیانیہ میں معنی پیدا کرنے کا سب سے اہم بنیادی طریقہ ارسطو نے بتایا تھا کہ جو واقعات اس میں بیان ہوں ان کے درمیان قانون لزوم یا قانون احتمال کی رو سے علت اور معلول کا رشتہ ہو۔ مثلاً:

(۱) ہوا چلی، عمارت بلند ہوئی، لڑکیاں ہنسیں، پھول کھلا۔

یہ عبارت بیانیہ کے طور پر بے معنی ہے۔ ممکن ہے استعارے کی طرح پر اس کے کوئی معنی ہوں، اور استعارے کو واضح کرنے کے بعد اس میں کوئی بیانیہ شان نظر آئے۔ لیکن مجرد بیانیہ کے طور پر اس کے کوئی معنی نہیں، اور اغلب ہے کہ استعاروں کو کھولنے کے بعد بھی بیانیہ معنی نہ قائم ہو سکیں۔ ہاں یہ چاروں جملے الگ الگ چار بیانیہ عبارتیں ہیں۔ لیکن پھر بھی ہم ان کے کوئی معنی نہیں نکال سکتے، ان کا محض ترجمہ کر سکتے ہیں۔ اب اس عبارت کو یوں کر دیجیے۔

(۲) ہوا چلی تو عمارت بلند ہوئی۔ لیکن لڑکیاں ہنسیں اور پھول کھلا۔

اب ایک عبارت کی دو عبارتیں ہو گئیں۔ لیکن معنی پھر بھی مفقود ہیں۔ کیونکہ جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان میں نہ پہلے کوئی ربط تھا، یعنی علت اور معلول کا رشتہ تھا، اور نہ اب ہے۔ چلیے اب اس عبارت کو یوں کر دیتے

ہیں:

(۴) ہوا چلی لیکن عمارت پھر بھی بلند ہوئی۔ لڑکیاں یہ دیکھ کر خوش ہوئیں اور ہنسیں۔ عمارت کے آنگن میں پھول کھلا۔

اب چونکہ علّت و معلول کا رشتہ ایک حد تک قائم ہو گیا ہے۔ اس لیے یہ عبارت بیانیہ کی حیثیت سے بامعنی ہو گئی ہے۔ لیکن بعض جھول اب بھی باقی ہیں۔ لہٰذا اس عبارت کو یوں کر دیتے ہیں۔

(۵) ہوا چلی، لیکن عمارت بنانے والے اپنے کام میں لگے رہے، لہٰذا عمارت پھر بھی بلند ہوئی۔ جن لڑکیوں کو اس عمارت میں رہنا تھا وہ یہ دیکھ کر اس قدر خوش ہوئیں کہ ہنس دیں۔ ان کی ہنسی کا پھول عمارت کے آنگن میں کھلا۔

اب چونکہ تمام واقعات کے رشتے پوری طرح واضح ہیں، اس لیے بامعنی بیانیہ ہمارے سامنے ہے۔ ملحوظ رہے کہ عبارت نمبر پانچ میں کوئی ایسی بات نہیں بڑھائی گئی ہے جس کا جواز عبارت نمبر ایک میں نہ ہو۔ لہٰذا واقعات کی نوعیت اور کثرت و قلت کا بیانیہ کی معنویت سے کوئی تعلق نہیں۔

ظاہر ہے کہ علت اور معلول کے رشتے کے ذریعہ بیانیہ کو بامعنی بنانا سادہ عمل بھی ہو سکتا ہے اور پیچیدہ بھی۔ اس کے لیے طرح طرح کی بیانیہ طرز گزاریاں (Narrative Strategies) استعمال ہو سکتی اور ہوتی ہیں۔ مثلاً فلیش بیک، پیش آمد (Anticipation) فریم Frame یعنی کہانی در کہانی، دو مختلف واقعات کا متوازی بیان۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ خلاق ذہنوں کو نئی نئی Strategies کے علاوہ بالکل نئے طریقوں کی بھی تلاش رہتی ہے، یعنی وہ اس جستجو میں رہتے ہیں کہ علت و معلول کے رشتے کے علاوہ اور کون سے طریقے ہو سکتے ہیں جن کے ذریعے بیانیہ بامعنی ہو سکے۔ کیونکہ بیانیہ کو بامعنی بنانے کے طریقوں میں تنوع کے ذریعے ہی زبانی منظومیے اور پھر رزمیے کے مابین انفرادی تخلیق اور اجتماعی تخلیق کی شعریات الگ الگ قائم ہو سکتی ہے۔ لوک کتھاؤں کے بارے میں رومان یاکبسن کے خیالات کو کام میں لاتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ زبانی منظومیے (جو مرثیے کی اصل ہے) کا بے نام پن Anonymity اس کی اصل خصوصیت ہے، اور اس کی انفرادیت فروعی ہے۔ لہٰذا جب مرثیہ زبانی منظومیے کی جگہ تحریری، لیکن زبانی پڑھے جانے والے بیانیہ منظومیے کی شکل اختیار کرتا ہے تو گویا شاعر اس کی فروعی خصوصیت کو پیش منظر میں لاتا ہے، اور اس لیے وہ نئی بیانیہ طرز گزاریوں کا متلاشی ہوتا ہے۔

روسی ہیئت پرستوں نے مغرب میں اس حقیقت کو سب سے پہلے محسوس کیا کہ شاعری کی زبان اور روزانہ استعمال ہونے والی زبان میں وہی رشتہ ہے جو کسی مکمل زبان اور بولی Dialect میں ہوتا ہے۔ یعنی

شاعری کی زبان کے کچھ اپنے قاعدے قانون ہوتے ہیں۔ لہٰذا یہ سوال اٹھنا بھی لازمی ہے کہ کیا شاعری کی زبان بیانیہ کو معنی خیز بنانے کے لیے ایسے ذرائع ایجاد کرسکتی ہے جو عام ذرائع سے مختلف ہوں، یعنی جن میں علت اور معلول کے رشتے کا سہارا نہ لیا گیا ہو؟ ظاہر ہے کہ ایک طریقہ تو یہی ہے کہ واقعات کو اس شرط کے تحت بیان کیا گیا ہو کہ جو کچھ ہے وہ بالکل سچ اور صحیح ہے۔ اب اگر کوئی واقعہ دراصل پیش آچکا ہے تو وہ چاہے کتنا ہی خلاف عقل ہو لیکن وہ بیانیہ کی حیثیت سے بامعنی ہے۔ (یہ بات ارسطو بھی کہہ چکا تھا۔) ایک طریقہ یہ ہوسکتا ہے کہ بقول وکٹر شکلا وسکی کسی تصور کو ایسے تصورات کے ساتھ رکھ دیا جائے جو اس کی جنس کے نہیں ہیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں وہ اجنبی تصور توجہ انگیز ہوگا۔ اور ہم لامحالہ اس تصور کا دوسرے تصورات سے ربط تلاش کرنے پر مجبور ہوں گے۔ لوکاچ کا ایک قول یہاں بہت معنی خیز ہے کہ وقت اور تاریخ کو انگیز کرنے اور ان کی ماہیت تک پہنچنے کے لیے ہمارا بنیادی ذریعہ بیانیہ ہی ہے۔ مختلف واقعات کو ایک لڑی میں پرو دینا اور پھر ان سے نتیجہ اخذ کرنا وقت کو انگیز کرنے کا ایک طریقہ ہے، اور مختلف واقعات کی دو لڑیاں الگ الگ دکھائی جائیں اور پھر ان کو سلجھا کر آپس میں مربوط دکھا دیا جائے، اسی مقصد کے حصول کا دوسرا طریقہ ہے۔ اس لیے شکلا وسکی نے کہا ہے کہ بیانیہ کے واقعات کا الجھاؤ اور پھر سلجھاؤ ایہام کا حکم رکھتا ہے۔ کیونکہ ایہام کا ظاہر ایک اور باطن دو ہوتے ہیں۔ اسی طرح واقعات کے دو سلسلوں کا ظاہر الگ الگ ہوتا ہے، لیکن ان کے رسومیاتی باطن کے علاوہ ان کا ایک باطن اور بھی ہوتا ہے، جس میں دونوں سلسلے متحد ہو جاتے ہیں۔

مرزا دبیر نے بیانیہ میں معنی قائم کرنے کے لیے کئی طرح کے طریقے استعمال کیے ہیں۔ ان کے یہاں بیانیہ طرز گزاری کا تنوع دوسرے مرثیہ گویوں سے بہت زیادہ ہے۔ ان میں سے چند کا بیان حسب ذیل ہے:

(۱) پیش آمد (Anticipation) اور پیش گوئی (Prognosis) کو ملا دینا، مستقبل اور حال کو یکجا کر دینا۔ مثلاً:

آدم کا دادرس بنی آدم میں کون ہے — یکتا خدا کے بعد دو عالم میں کون ہے
ذبح عظیم مصحف اعظم میں کون ہے — ہر گھر کا چاند ماہ محرم میں کون ہے
جس کی خزاں بہار ہے وہ پھول کون ہے
جس کی دیت خدا ہے وہ مقتول کون ہے

اس بند میں امام کی حیثیت کئی طرح سے بیان ہوئی ہے۔ مصرع اولیٰ میں پیش آمد پیش گوئی، مستقبل اور حال سب کیفیتیں ہیں۔ تیسرے مصرعے میں پیش آمد ہے، یعنی مرثیے کے اعتبار سے ابھی امام حسین کی شہادت بیان نہیں ہوئی ہے لیکن قرآن کا ذکر کر کے واقعے کی ماضیت کی طرح اشارہ کر دیا ہے۔ اور قرآن

چونکہ ہر زمانے اور ہر جگہ کے لیے ہے، اس لیے حال اور مستقبل بھی موجود ہو گئے ہیں۔ اس طرح یہ بند واقعۂ کربلا کی تاریخ بھی ہے اور مرثیے میں آئندہ بیان ہونے والے واقعات اور عالم انسانی پر سانحۂ کربلا کے اثر کا خلاصہ بھی۔

(۲) واقعہ در واقعہ بیان کر دینا۔ اس کی ایک شکل تو یہ ہے کہ جس بات کو بیان کر رہے ہیں اس کو زور پہنچانے کے لیے کسی اور واقعے کی طرف اشارہ کرنا، عام اس سے کہ وہ واقعہ ہو چکا ہے یا ہونے والا ہے۔ مثلاً:

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب درید ہ تھا | یا چہرۂ مسیح کا رنگ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا | یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کیسے نہ مہر صبح کے سینے پہ داغ تھا
امید اہل بیت کا گھر بے چراغ تھا

واقعۂ کربلا کی خوں چکانی، دردناکی اور قاتلان حسین کی شقی القلبی کا ماحول قائم کرنا مقصود ہے۔ لہٰذا صبح کے بیان میں چہرۂ مسیح کے رنگ پریدہ کا ذکر کیا، پھر حضرت فاطمہ کے نالہ وفغاں کو اس طرح لائے گویا واقعات رونما ہو چکے ہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ یہ واقعات اگر رونما ہوں گے بھی تو امام کی شہادت کے بعد ہوں گے۔ لیکن حادثۂ فاجعہ کے بیان کو موثر بنانے کے لیے دو دردناک واقعات کی پیش آمد کا اشارہ رکھ دیا۔

(۳) واقعہ در واقعہ کی دوسری شکل یہ ہے کہ اصل بیانیہ سے بنیادی طور پر غیر متعلق بیانیہ (ایک یا ایک سے زیادہ) داخل کیے جائیں۔ بیانیہ طرز گزاری کی یہ جدّت دبیر نے بڑی خوبی سے برتی ہے۔ اس کی بہت عمدہ مثال:

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب

میں ملتی ہے۔ شروع کے بندوں میں بظاہر صبح کا بیان ہے، لیکن دراصل بالواسطہ پیش آمد ہے۔ مثلاً یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

(۱) تھا بس کہ گرم خنجر بیضائے آفتاب | باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
(۲) خون شفق میں سرخ قضا نے قلم کیا | اور خط و خال روز شہادت رقم کیا
(۳) پر حر کا نام مہر سے روشن سوا ہوا
(۴) فریاد وا حسین حرم کی زبان سے
(۵) نعرہ سنا اذاں کا خیام امام سے | اور اقتلوا الحسین کا غل فوج شام سے

اب اس کے بعد عمر سعد کے اردو کا بیان ہے۔ لیکن بجائے اس کے کہ عمر سعد اور اس کی افواج کا احوال رقم ہو، عمر سعد کو اپنا ایک خواب بیان کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یعنی واقعہ در واقعہ کی طرز اختیار کی گئی ہے اور اس سے پیش آمد کا بھی کام لیا گیا ہے:

اپنے نبی کو ذبح کیا میں نے خواب میں

یہ پیش آمد دو طرح کی ہے۔ ایک تو امام کی شہادت، اور دوسرے اس ظلم کی پیش آمد جو افواج یزیدی نے شہادت امام کے ذریعے عالم اسلام پر توڑا۔ پھر شمر اپنا خواب بیان کرتا ہے:

خنجر سے میں نے قطع کیا سر امام کا

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ عمر سعد نبی کو شہید کرنے کی بات کرتا ہے جو ظاہر ہے کہ استعارہ ہے اور شمر کے خواب کے ذریعے آئندہ آنے والے واقعات کی تخصیصی حیثیت واضح ہوتی ہے۔ تاریخ کا سلسلہ شمر کے خواب کی مزید تفصیلات سے گزرتا ہے:

صدقے خدا کے خواب میں کیا کیا مجھے دیا
بانو کا برقع اور سر کلثوم کی ردا

اور پھر حرملہ کے خواب پر تمام ہوتا ہے:

ہیں دو نشانے تیر کے میرے جدا جدا
اک بازوے حسین اور اک طفل کا گلا

سانحۂ کربلا کے ان تین بدترین کرداروں کے خواب انہیں کی زبان سے بیان کر کے مرزا دبیر نے کئی طرح کے بیانیہ فائدے حاصل کیے ہیں۔ مثلاً ظلم اور کفر کے کسی اور ثبوت کے بغیر ہم پر بات واضح ہو جاتی ہے کہ ظلم اور کفر نے ان کے دلوں اور روح کو اس درجہ مسخ کر دیا ہے کہ اب وہ جانوروں سے بدتر ہیں۔ حتیٰ کہ شمر خدا کا شکر ادا کرتا ہے کہ اس نے ایسا خواب دیکھا جس میں وہ آل نبی کو بے حرمت کر رہا ہے۔ پھر، اگرچہ یہ واقعات بظاہر صبح کے بیان سے غیر متعلق ہیں، لیکن ان سے پیش آمد کا کام بخوبی لیا گیا ہے، تیسری بات یہ کہ کئی طرح کے واقعات کا ذکر کر کے سامع کو مشتاق بنایا ہے کہ دیکھیں اس مرثیے میں یہ سب واقعات نظم ہوتے ہیں یا ان میں سے محض ایک یا چند۔

(۳) کئی طرح کے واقعات متوازی بیان کرنا۔ اس طرز گزاری کے ذریعہ بیانیہ میں اتحاد مکانی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مرثیہ زیر بحث میں اس کی بہت اچھی مثال ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا، شروع کے بندوں میں صبح کے حوالے سے تمام واقعات کی پیش آمد ہے۔ اس کے بعد پورے مرثیے کو فریم

چونکہ ہر زمانے اور ہر جگہ کے لیے ہے، اس لیے حال اور مستقبل بھی موجود ہو گئے ہیں۔ اس طرح یہ بند واقعۂ کربلا کی تاریخ بھی ہے اور مرثیے میں آئندہ بیان ہونے والے واقعات اور عالم انسانی پر سانحۂ کربلا کے اثر کا خلاصہ بھی۔

(۲) واقعہ در واقعہ بیان کر دینا۔ اس کی ایک شکل تو یہ ہے کہ جس بات کو بیان کر رہے ہیں اس کو زور پہنچانے کے لیے کسی اور واقعے کی طرف اشارہ کرنا، عام اس سے کہ وہ واقعہ ہو چکا ہے یا ہونے والا ہے۔ مثلاً:

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب دریدہ تھا　　یا چہرۂ مسیح کا رنگ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا　　یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کہیے نہ مہر صبح کے سینے پہ داغ تھا
امید اہل بیت کا گھر بے چراغ تھا

واقعۂ کربلا کی خوں چکانی، دردناکی اور قاتلان حسین کی شقی القلبی کا ماحول قائم کرنا مقصود ہے۔ لہٰذا صبح کے بیان میں چہرۂ مسیح کے رنگ پریدہ کا ذکر کیا، پھر حضرت فاطمہ کے نالہ وفغاں کو اس طرح لائے گویا واقعات رونما ہو چکے ہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ یہ واقعات اگر رونما ہوں گے بھی تو امام کی شہادت کے بعد ہوں گے۔ لیکن حادثۂ فاجعہ کے بیان کو موثر بنانے کے لیے دو دردناک واقعات کی پیش آمد کا اشارہ رکھ دیا۔

(۳) واقعہ در واقعہ کی دوسری شکل یہ ہے کہ اصل بیانیہ سے بنیادی طور پر غیر متعلق بیانیہ (ایک یا ایک سے زیادہ) داخل کیے جائیں۔ بیانیہ طرز گزاری کی یہ جدّت دبیر نے بری خوبی سے برتی ہے۔ اس کی بہت عمدہ مثال:

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب

میں ملتی ہے۔ شروع کے بندوں میں بظاہر صبح کا بیان ہے، لیکن دراصل بالواسطہ پیش آمد ہے۔ مثلاً یہ مصرعے ملاحظہ ہوں:

(۱) تھا بس کہ گرم خنجر بیضائے آفتاب　　باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
(۲) خون شفق میں سرخ قضا نے قلم کیا　　اور خط و خال روز شہادت رقم کیا
(۳) پر حر کا نام مہر سے روشن سوا ہوا
(۴) فریاد وا حسین حرم کی زبان سے
(۵) نعرہ سنا اذاں کا خیام امام سے　　اور اقتلوا الحسین کا غل فوج شام سے

اب اس کے بعد عمر سعد کے اردو کا بیان ہے۔ لیکن بجائے اس کے کہ عمر سعد اور اس کی افواج کا احوال رقم ہو، عمر سعد کو اپنا ایک خواب بیان کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ یعنی واقعہ در واقعہ کی طرز اختیار کی گئی ہے اور اس سے پیش آمد کا بھی کام لیا گیا ہے:

اپنے نبی کو ذبح کیا میں نے خواب میں

یہ پیش آمد دو طرح کی ہے۔ ایک تو امام کی شہادت، اور دوسرے اس ظلم کی پیش آمد جو افواج یزیدی نے شہادت امام کے ذریعے عالم اسلام پر توڑا۔ پھر شمر اپنا خواب بیان کرتا ہے:

خنجر سے میں نے قطع کیا سر امام کا

یہ نکتہ بھی ملحوظ رہے کہ عمر سعد نبی کو شہید کرنے کی بات کرتا ہے جو ظاہر ہے کہ استعارہ ہے اور شمر کے خواب کے ذریعے آئندہ آنے والے واقعات کی تخصیصی حیثیت واضح ہوتی ہے۔ تاریخ کا سلسلہ شمر کے خوخواب کی مزید تفصیلات سے گزرتا ہے:

صدقے خدا کے خواب میں کیا کیا مجھے دیا
بانو کا برقع اور سرِ کلثوم کی ردا

اور پھر حرملہ کے خواب پر تمام ہوتا ہے:

ہیں دو نشانے تیر کے میرے جدا جدا
اک بازوئے حسین اور اک طفل کا گلا

سانحۂ کربلا کے ان تین بدترین کرداروں کے خواب انہیں کی زبان سے بیان کر کے مرزا دبیر نے کئی طرح کے بیانیہ فائدے حاصل کیے ہیں۔ مثلاً ظلم اور کفر کے کسی اور ثبوت کے بغیر ہم پر بات واضح ہو جاتی ہے کہ ظلم اور کفر نے ان کے دلوں اور روح کو اس درجہ مسخ کر دیا ہے کہ اب وہ جانوروں سے بدتر ہیں۔ حتیٰ کہ شمر خدا کا شکر ادا کرتا ہے کہ اس نے ایسا خواب دیکھا جس میں وہ آل نبی کو بے حرمت کر رہا ہے۔ پھر، اگرچہ یہ واقعات بظاہر صبح کے بیان سے غیر متعلق ہیں، لیکن ان سے پیش آمد کا کام بخوبی لیا گیا ہے، تیسری بات یہ کہ کئی طرح کے واقعات کا ذکر کر کے سامع کو مشتاق بنایا ہے کہ دیکھیں اس مرثیے میں یہ سب واقعات نظم ہوتے ہیں یا ان میں سے محض ایک یا چند۔

(۳) کئی طرح کے واقعات متوازی بیان کرنا۔ اس طرز گزاری کے ذریعہ بیانیہ میں اتحاد مکانی کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ مرثیہ زیر بحث میں اس کی بہت اچھی مثال ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا، شروع کے بندوں میں صبح کے حوالے سے تمام واقعات کی پیش آمد ہے۔ اس کے بعد پورے مرثیے کو فریم

Frame بنا کر تین اشقیا کے خواب درج کیے گئے ہیں۔ ان خوابوں میں جو واقعات مذکور ہیں وہ گزریں گے تو اصحاب حسین اور حسین پر، لیکن ہم ان کو اردوے عمر سعد میں ان کی ہی آنکھ سے دیکھتے ہیں۔ اس کے بعد عمر سعد اپنے جاسوسوں سے اردوے حسینی کے حالات دریافت کرتا ہے:

بن پانی کس طرح سے کٹی یہ تمام رات
کیا گزری شب کو پیاسوں پہ اب کیا ہے واردات
نامہ تو کوئی اہل وطن کو لکھا نہیں
بہر کمک کسی کو طلب تو کیا نہیں

جس طرح عمر سعد وغیرہ کے خوابوں کے ذریعہ ہم حال اور مستقبل کو یکجا دیکھتے تھے، اسی طرح اب ہم جاسوسوں کے بیان کے ذریعہ نزدیک و دور کو یکجا دیکھتے ہیں۔ یعنی اردوے یزیدی سے ہم خیام حسین کا حال معلوم کرتے ہیں:

(۱) ہر سجدے میں شفاعت امت کی تھی دعا
(۲) تقسیم سب کو صبر کیا ہے حسین نے
(۳) فرماتے تھے حسین کہ کل صلح ہوئے گی
لیکن وہ صلح ہوگی کہ سب خلق روئے گی

(۴) چوتھی طرز گزاری یہ ہے کہ گزشتہ سے حال کی طرف فوراً گزران ہو۔ اس طرح تضاد کا جھٹکا محسوس ہوتا ہے اور شکلاوسکی کی بیان کردہ صورت حال سامنے آتی ہے کہ کسی شے یا تصور کو اس کے عام ماحول سے جدا کسی ماحول میں رکھ دیا جائے تو وہ توجہ انگیز ہو جاتی ہے۔ اسی مرثیے میں خیام حسینی کا حال ختم ہوتے ہی عمر سعد کی فوجوں کو صف بستہ ہوتے ہوئے دیکھتے ہیں:

جب مورچے بندھے تو علم یک قلم کھلے
تیر جفا کمانوں کی میزان میں تلے

اس کے فوراً بعد منظر بدلتا ہے اور فلم کی سی ٹکنیک کی طرح ہم امام حسین کے اصحاب کا منظر دیکھتے ہیں:

اب آن کر حسین کا دیکھو جلال و جاہ
بن میں شگفتہ ہے چمن قدرت الٰہ

ملحوظ رہے کہ اب تک ہم نے مرثیے کے صرف تیس بند سنے ہیں، اور ان میں ہم کم سے کم پانچ طرح کی بیانیہ طرز گزاریوں Narrative Strategies سے دوچار ہو چکے ہیں۔ اس تنوع اور آہنگ واقعات کی اس

پیچیدگی کے سامنے اشعار کی کمزوری ماند پڑ جاتی ہے۔ کیوں کہ جو اقتباسات میں نے نقل کیے ہیں وہ کوئی بہت اعلا شاعری نہیں ہیں۔ لیکن زبانی منظومیہ، جو دبیر کے مرثیوں کا اصلی نمونہ Archetype ہے، شاعرانہ نزاکتوں سے زیادہ بیانیہ چابک دستیوں کو ملحوظ رکھتا ہے۔

(٦) فلیش بیک کا ایک عام طریقہ ہے کہ واقعے کے بیچ میں اچانک گزشتہ واقعات کا بیان شروع کر دیتے ہیں۔ لیکن ایک لطیف تر طریقہ جو دبیر نے استعمال کیا ہے، اس کی مثال:

انگشتریِ عرش کا یارب نگیں دکھا

میں ملتی ہے۔ شروع کے کئی بند دعا پر مشتمل ہیں جن میں شاعر عتبات عالیہ کی زیارت کی تمنا کرتا ہے۔ پھر اچانک یہ شعر آتا ہے:

ان طائروں کا جلد سنا مجھ کو شور و شین
دیتے ہیں راہ میں جو خبر کشتہ شد حسین

ان دو مصرعوں کے ذریعے نہ صرف سانحۂ کربلا کی طرف فلیش بیک قائم ہوتا ہے، بلکہ یہ معنی بھی قائم ہوتے ہیں کہ شہادت امام کوئی گزشتہ واقعہ نہیں، بلکہ آج ہی کی بات ہے۔ یا پھر شاعر اپنے باطن میں اس زمانے کی سیر کر رہا ہے جب وہ واقعہ رونما ہوا تھا۔

ہمارے مرثیوں میں بیانیہ کی باریکیوں کا مطالعہ اب تک شاید نہیں کیا گیا ہے اور نہ اس بات کا مطالعہ کیا گیا ہے کہ زبانی منظومیے سے ملتی جلتی چیز ہونے کے باعث ان مراثی کی شعریات میں وہ کون سی چیزیں ہیں جو تحریری منظومیے میں کم ہوتی ہیں یا نہیں ہوتیں۔ میرا خیال ہے کہ اگر دبیر کے مراثی کو کسی اعلا مرثیہ خواں سے پڑھوایا جائے تو ان کی بیانیہ خوبیاں اور بھی واضح ہوں گی۔

○

(انداز گفتگو کیا ہے)

ابوالکلام قاسمی

مرزا دبیر کی فنّی ہنر مندیاں
(مضمون آفرینی، نازک خیالی)

اس بات کو تسلیم کر لینے کے بعد کہ میر انیس نے اپنے مراثی میں ہمہ جہت شاعرانہ ہنر مندیوں کو روبہ عمل لانے کی کوشش کی، اور زبان و بیان کی صفائی اور بلاغت کے وسائل کو بروئے کار لا کر واقعہ نگاری کو اس کے نقطۂ عروج تک پہنچا دیا۔ ہماری تنقید نے شبلی نعمانی کی قائم کردہ استناد سازی کے زیرِ اثر مرزا دبیر کی شاعری کو، شاعرانہ تدبیر کاریوں کے حوالے سے اس طرح غور و خوض کا محور نہیں بنایا جس طرح انیس کی فن کاری کے تجزیے اور تعیّن قدر کا سلسلہ کم و بیش ایک صدی تک جاری رکھا۔ مرزا دبیر، چوں کہ میر حسن کی واقعہ نگاری کی روایت کا شاعر ہونے کے بجائے اپنی فنّی تدابیر کے وسیلے سے اِس روایت کے متوازی ایک ایسی روایت کے شاعر قرار پاتے ہیں جس میں دقّت پسندی، استعارہ سازی اور مضمون آفرینی کو بنیادی طریقِ کار کے طور پر استعمال کرنے کا رُجحان تھا۔ شاید اسی لیے ان کی مرثیہ گوئی کو مرثیے کی بنیادی روایت کا حصّہ سمجھنے میں مستند نقادوں نے اکثر تامّل سے کام لیا ہے۔ تاہم اٹھارہویں صدی کی دہلی اور اٹھارہویں اور انیسویں صدی کے لکھنؤ میں رائج ہونے والے شعری طریقِ کار کے حوالے سے شاعرانہ صنائع، فنّی تدبیر کاری اور لسانی مرصع گری کے پس منظر میں اس نوع کے مطالعہ کو عام کرنے کی ضرورت ہنوز باقی ہے۔ جس کے نتیجے میں ظاہری ثقافتی زوال کے برخلاف اس عہد میں جمالیاتی ارتفاع، صنعت گری اور لسانی ہمہ جہتی کی بازیافت کی جا سکے۔ اس ضمن میں مرزا دبیر کی ایسی شاعرانہ تدبیروں کو نشان زد کرنے کی ضرورت ہے جن میں ان کی انفرادیت بھی پوشیدہ ہے اور اپنے میدان میں ان کا ثانی بھی مشکل سے تلاش کیا جا سکتا ہے۔

شبلی نعمانی کی تنقید نے انیس کی مرثیہ گوئی کی روایت کو استناد کا درجہ دلانے کی طرف جو توجہ صَرف کی اور مرزا دبیر کے بالمقابل میر انیس کی ترجیحات کا جس طرح تعیّن کیا، اس بالادستی کے معاملے میں شبلی نے ایک طرف زبان خلق پر رائج تصورات بلکہ بعض مفروضات تک کو تنقیدی استدلال کی سطح پر لا کر قابلِ قبول بنا دیا تو

دوسری طرف اس سلسلے کے متعدد مفروضات کو مسلمات میں تبدیل کر دیا۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ مرزا دبیر کی شاعرانہ قدر و قیمت کے تعین کی طرف کوئی خاص توجہ نہیں دی جا سکی۔ اس پس منظر میں اگر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ دبیر کی رثائی شاعری ہو، ان کے سلام ہوں یا پھر ان کی بعض نمائندہ غزلیں، ان میں مرزا دبیر محض بیانیہ شاعری کے صنفی تقاضوں اور ضرورتوں کو ملحوظ خاطر نہیں رکھتے بلکہ ان کے نزدیک شاعری کا بڑا مقصد استعارہ سازی اور مضمون آفرینی ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کا شعری طریق کار صنفی تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے سے کہیں زیادہ فی نفسہٖ شاعرانہ ہنرمندی کا عمل، شاعری میں صنعت گری اور نئی سے نئی تشبیہات و استعارات کی تلاش و جستجو سے عبارت ہے۔ شبلی نعمانی نے گو کہ میر انیس کی شاعری کی فصاحت و بلاغت کو مناظر قدرت کی تصویر کشی، واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے حوالے سے درجہ کمال پر دکھلایا ہے اور انھیں مرزا دبیر کے مقابلے میں بدرجہا بلند مرتبت قرار دیا ہے۔ لیکن ان کے غالب تنقیدی رویّے نے عام قاری کی نگاہ سے خود شبلی کے بعض ایسے اعتراف چھپا دیے جو مرزا کے سلسلے میں 'موازنۂ انیس و دبیر' میں مرقوم تھے اور ان کے معاملے میں انھوں نے مرزا دبیر کی لسانی کاری گری کو تسلیم کیا تھا۔ تشبیہوں اور استعاروں اور مضمون بندی اور خیال آفرینی کے سلسلے میں جب شبلی، مرزا دبیر کے امتیازات کا ذکر کرتے ہیں تو اس ضمن میں ان کی انفرادیت کی نشان دہی بھی کرتے ہیں۔ انھوں نے 'مضمون بندی' اور 'خیال آفرینی' کا عنوان قائم کر کے موازنے کے آخری صفحات میں اس حقیقت کو بھی تسلیم کیا ہے کہ:

> ''میر انیس اور مرزا دبیر میں اصلی مابہ الامتیاز جو چیز ہے وہ خیال بندی اور دقّت پسندی ہے۔ اور یہی چیز مرزا صاحب کے تاجِ کمال کا طرّہ ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ مرزا صاحب کی قوت متخیّلہ نہایت زبردست ہے۔ وہ اس قدر دور کے استعارات اور تشبیہات ڈھونڈھ کر پیدا کرتے ہیں کہ وہاں تک ان کے حریفوں کا طائر وہم پرواز نہیں کر سکتا۔ راست نما اور دل فریب استدلال جو شاعری کا جزو اعظم ہے، ان کے ہاں کثرت سے پایا جاتا ہے۔ وہ قوتِ متخیّلہ کے زور سے نئے نئے اور عجیب دعوے کرتے ہیں اور خیالی استدلال سے ثابت کرتے ہیں۔ مبالغے کے مضامین جو پہلے شعرا باندھ چکے تھے اور بظاہر نظر آتا تھا کہ اب اس کی حد ہو چکی ہے، ان کو وہ اس قدر ترقی دیتے ہیں کہ پہلے کے مبالغے، ان کے مقابلے میں ہیچ ہو جاتے ہیں۔''

کم و بیش اسی نوع کے خیالات کا اظہار مرثیے میں تشبیہات و استعارات کے استعمال پر بحث کرتے ہوئے بھی شبلی نے ایک سے زیادہ بار کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ:

''مرزا صاحب کے کلام کا خاص جوہر تشبیہات و استعارات ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ وہ اپنی دقت آفرینی سے ایسی عجیب اور نادر تشبیہات اور استعارات پیدا کرتے ہیں جن کی طرف کسی کا خیال منتقل نہیں ہوا ہوگا۔ لیکن اس زور میں وہ اکثر اس قدر بلند اُڑتے ہیں کہ بالکل غائب ہو جاتے ہیں۔''

اس اعتراف کے آخری فقرے میں طنز و تعریض کی جو کاٹ چھپی ہوئی ہے وہ موازنہ جیسی کتاب میں بروئے عمل آنے والے غالب تنقیدی رویّے کے عین مطابق ہے جس میں ساری توجہ انیس کے فضائل و مناقب پر مبذول رکھی گئی ہے اور مرزا دبیر کی شاعری کو صرف پس منظر کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ تاہم یہ بات بھی کم اہمیت نہیں رکھتی کہ اگر وہ تشبیہ و استعارے کے استعمال میں مرزا دبیر کی ندرت، خیال بندی اور دقت پسندی ان کی افضلیت، قوتِ متخیلہ میں ان کی بلند پروازی اور دل فریب استدلال سازی میں ان کے امتیازات کو تسلیم کرتے ہیں تو یہ کوئی نظر انداز کی جانے والی بات نہیں۔ اس سلسلے میں اس نکتہ کو بھی فراموش نہیں کیا جانا چاہیے کہ میر انیس نے واقعہ نگاری اور جذبات نگاری کے وسیلے سے کربلا سے متعلق واقعات کی پیش کش کو نہ صرف یہ کہ قابلِ قبول بنایا تھا بلکہ اپنے مرثیوں سے تاریخی واقعے کے زمانی حوالوں کو ہندوستان بلکہ لکھنؤ کے محلِ وقوع اور وہاں کے ثقافتی اور سماجی روایات و رسوم کا تابع کر کے اقتضائے حال سے مطابقت کا ایک بالکل نیا مکانی سیاق و سباق بھی فراہم کر دیا۔ اس معاملے میں مرزا دبیر بھی اگر ان کے ہم سر نہیں تو بھی ان کی مساعی اپنی الگ جہات رکھتی ہیں۔ لیکن زبانی روایت (Oral Tradition) کی توثیق کرنے والی انیس کی مرثیہ گوئی اور بین کے اشعار میں صرف جذبات نگاری کے بل بوتے پر دکھائی جانے والی مہارت ان کو اوّل و آخر زبانی روایت کا ہی شاعر ثابت کرتی ہے۔ جب کہ انیس کے مقابلے میں مرزا دبیر کی دقت پسندی کے تمام لوازم خواہ وہ دوراز کار استعارات کا استعمال ہو، خیال بندی ہو، نازک خیالی ہو یا بعض شاعرانہ ہنرمندیوں میں ان کا اختصاص، یہ تمام چیزیں ان کی انفرادیت کو زبانی روایت سے کہیں زیادہ تحریری روات کا حصّہ ثابت کرتی ہیں۔ جس روایت سے وابستگی کے بعد شاعری محض سننے، سر دُھننے، ذہن پر زور ڈالے بغیر اثر قبول کرنے اور فوری طور پر برملا داد دینے کی چیز نہیں رہ جاتی بلکہ غور و خوض کرنے، اجنبی استعارات کے امکانات کو سمجھنے اور فنی تدبیروں کی عقدہ کشائی کرنے جیسے رویوں کا تقاضا کرتی ہے۔ اس نکتہ کو مزید تقویت اس بات سے بھی ملتی ہے کہ مرزا دبیر نے اپنے بعض بے نقط مراثی میں بھی اپنی شاعرانہ انفرادیت کے جوہر دکھلائے ہیں۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی زبانی روایت کے برخلاف بے نقط اشعار کہنے کا عمل ہو یا تحریری ہنرمندیوں کے برتنے کا، اس سے تحریری روایت سے وابستگی کا واضح ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اس لیے بھی اس نوع کی شاعری کی پرکھ کا انحصار محض

تاثر و رقت آفرینی اور فوری طور پر داد و تحسین حاصل کرنے والی شاعری سے مختلف اسباب و علل پر ہوگا اور ایسی شاعری اپنی پرکھ کے لیے بعض بدلے ہوئے معیارات کا مطالبہ کرے گی۔

میر ضمیر نے اپنے آخری زمانے میں جس طرز کو طرزِ نوی کا نام دیا تھا اور اپنے بعض مرثیوں کے ذریعے اس طرزِ نوی کی عملی صورتیں پیش کی تھیں، مرزا دبیر دراصل اس روایت کو توسیع دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرزِ نوی کی بنیاد معنی آفرینی اور مضمون بندی پر قائم ہے۔ یہی معنی آفرینی کہیں مضمون کی حیثیت کو تبدیل کر دیتی ہے اور کبھی نازک خیالی کی حدوں میں داخل ہو جاتی ہے۔ معنی آفرینی جن شاعرانہ صنعتوں اور ہنرمندیوں سے عبارت ہے، شاعری میں ان کے استعمال کی روایت خاصی قدیم ہے مگر مختلف انواع و اقسام کی صناعیوں کو مجتمع کرنے کی بنیاد پر جس شعری طریقِ کار کو معنی آفرینی کا جامع نام دیا گیا وہ دراصل سبک ہندی کے فارسی شعرا کا طرۂ امتیاز رہا ہے۔ اس لیے کہ استعارہ سازی، حسن تعلیل اور التباس آفرینی کی صنعتوں کو مخلوط انداز میں استعمال کرنے کے معاملے میں ہندوستان کے فارسی شاعروں نے اختصاص حاصل کر لیا تھا۔ یہی سبب ہے کہ اس طریق کار کی عمدہ مثالیں بیدل، صائب، جلال، اسیر اور غنی کاشمیری کی غزلیہ شاعری میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ رمزیت اور تہہ داری پر مبنی فارسی غزل کے اس جامع طریقِ کار کا سلسلہ اردو غزل میں بھی دراز ہوا اور لکھنؤ میں ناسخ نے اس انداز کو نہ صرف یہ کہ درجۂ کمال تک پہنچایا بلکہ یہ طریق کار غزل کے ساتھ گویا مخصوص ہو کر رہ گیا تھا۔ کسی بیانیہ صنف شاعری میں اس طریقِ کار کو برتنے کی روایت، اُردو میں نہ ہونے کے برابر تھی۔ میر ضمیر کا طرزِ نوی اس سلسلے کی اہم کوشش ہے اور مرزا دبیر کے مراثی میں مناظر کے بیان، رزم نگاری، بالخصوص تلوار اور دوسرے آلات حرب کی تصویر کشی اور سراپا کو متحرک پیکروں میں تبدیل کرنے کے عمل میں اس انداز اور طریقے کی فراوانی پائی جاتی ہے۔

کسی حقیقت کا ایسا مفہوم نمایاں کرنا جو اصلاً اس میں موجود نہ ہو پھر تمام باتوں میں سیاق و سباق کی تبدیلی کے ذریعے اپنے، مطلوبہ مفہوم کا امکان پیدا کرنا اس معنی آفرینی کی بنیاد ہے۔ اس لیے بقول ڈاکٹر نیر مسعود ''معنی آفرینی کی نمود سب سے زیادہ صنعت حُسن تعلیل میں ممکن ہے۔'' استعاروں کی انوکھی توجیہیں پیش کرنا، عام صورت حال کے اسباب و علل کو حسن آفرینی کا متبادل بنا دینا اور اس سے اپنے مدعا کی توثیق کا جواز فراہم کرنا مرزا دبیر کے بائیں ہاتھ کا کھیل معلوم ہوتا ہے۔

مرزا دبیر کے متعدد مراثی میں غروبِ آفتاب، رات کے ظہور اور غروبِ مہتاب کے بالمقابل طلوع آفتاب اور صبح کی منظر کشی میں اس طریقِ کار کی بہتات ملتی ہے۔ ان کے مشہور مرثیہ ''پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی'' میں ابتدا ہی معنی آفرینی اور نازک خیالی کو روبہ عمل لایا گیا ہے، اور عاشورے کے دن کے آغاز کے

منظر کو سورج کے طلوع، چاند کے غروب، سیاہی شب کی رخصتی اور دن کی روشنی کے استعمال کو حسینی فوج کی صورتِ حال اور اس کے ساتھ اس روز پیش آنے والے سانحات کی زیریں لہروں سے پُر کردیا گیا ہے۔ اس ہنرمندی کو جدید تنقیدی اصطلاح میں معروضی تلازمۂ خیال (Objective Co-relative) کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ نمونے کے طور پر ابتدا کے دو بند اس کا ثبوت فراہم کرسکتے ہیں:

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی — پنہاں درازیِ پرِ طاؤس شب ہوئی
اور قطعِ زلفِ لیلیٰ زہرہ لقب ہوئی — مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکرِ رفو تھی چرخِ ہنرمند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہوگیا پیوند کے لیے

یوسف غریقِ چاہ سیہ ناگہاں ہوا — یعنی غروب ماہِ تجلّی نشاں ہوا
یونس دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہوا — یعنی طلوع نیّرِ مشرق ستاں ہوا
فرعونِ شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

پہلے بند میں صبح ہونے کے استعارے کی طور پر شعاعِ مہر کی مقراض کا پیدا ہونا اور دن کا چار ٹکڑے ہو کر قبائے سحر کا پیوند بننا، اصل منظر کی تمثیل ہے مگر درمیان کے چار مصرعوں میں پرِ طاؤسِ شب کا پنہاں ہونا، زہرہ لقب رات کی زلفوں کا کٹ جانا، مجنوں کی طرح قبائے سحر کا چاک ہوجانا اور چرخِ ہنرمند کا رفوگری کی فکر کرنا جیسے تمام استعارے رات اور سیاہی کے حوالے سے منفی اقتدار کے بطلان کا اشاریہ بھی بن جاتے ہیں۔ اسی طرح دوسرے بند میں استعارہ نما تشبیہات یعنی غروبِ ماہ کو یوسف کے غریقِ چاہ سیہ ہونے، طلوعِ آفتاب و یونس کے دہانِ ماہیِ شب سے عیاں ہونے اور رات کو فرعونِ شب کہنے اور اس سے آفتاب کے نبرد آزما ہونے، جیسی تلمیحات اور صنعت حسنِ تعلیل کے استعمال کے ذریعے نئے پس منظروں سے تعبیر کرنے کی عمدہ صورتیں ہیں اس لیے اس طرزِ اظہار کو مضمون آفرینی کے ساتھ نازک خیالی سے بھی موسوم کیا جاسکتا ہے۔ رات کے خاتمے اور دن کے طلوع ہونے میں سیاہی اور سفیدی کے زیریں یا ثانوی استعارے خیر و شر کے بالمقابل ہونے کا جو منظر پیش کرتے ہیں وہ مجنوں صفتی، قبائے سحر کے چاک ہونے، یوسف کے غریقِ چاہ سیہ ہونے اور فرعون اور معرکہ آرائی کے استعاروں کے باعث روزِ عاشور کے دگرگوں ہونے والے حالات اور المیہ کیفیات کی اس طرح توثیق کرتے ہیں کہ یہ سارے تلازمے معروضی ہونے کے باوجود صفات منتقلہ کی صورت میں

ڈھل جاتے ہیں۔ مرزا دبیر حزن المیاتی کیفیات کو ابتدائی بند میں استعارے اور تلمیح کی نیم واضح صورتوں میں پیش کرتے ہیں انھیں بعد کے ایک بند میں مناظر کی جزئیات کے حوالے سے واضح طور پر نئے پیکروں کا متبادل بنا دیتے ہیں۔

تھی صبح یا فلک کا وہ جیب دریدہ تھا ۔۔۔ یا چہرۂ مسیح کا رنگ پریدہ تھا
خورشید تھا کہ عرش کا اشک چکیدہ تھا ۔۔۔ یا فاطمہ کا نالۂ گردوں رسیدہ تھا
کہیے نہ مہر، صبح کے سینے پہ داغ تھا
امید اہلِ بیت کا گھر بے چراغ تھا

اس بند کا آخری مصرع، بہ ظاہر ایک جزوی بیان معلوم ہوتا ہے مگر پورے بند کے پانچ مصرعوں میں تراشے جانے والے استعارے اور پیکر دراصل اس محرّک کے نتائج بن گئے ہیں۔ اس بند میں اگر مستعارلہٗ کو پہلے بیان کر دیا جاتا ہے تو دوسرے تمام مصرعے تشبیہ سے آگے نہ بڑھ پاتے، مگر مستعارمنہ، کے طور پر پانچ تمثیلوں کو استعاروں میں بدلنے کا عمل ہر ہر منظر سے کسی نہ کسی ایسے مفہوم کی گنجائش پیدا کرتا ہے جو بظاہر مستعار لیے ہوئے منظر نامے کی مثال ہے، مگر وہ شاعر کے مدعا اور منشا کی مناسبت سے ایک خاص سانحے کی فضا کی بھی تخلیق کرتا ہے۔ جیب دریدہ، رنگِ پریدہ، اشکِ چکیدہ، نالۂ گردوں رسیدہ کی تراکیب اور سورج کو صبح کے سینے پر داغ قرار دینا، عاشور کے دن کی ساری المیہ کیفیات کو مجسم کر دکھانے اور بیانیہ انداز میں اندوہ وغم کی تصویر کشی کرنے سے کہیں زیادہ شدید کیفیت میں تبدیل کرنے کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔

مضمون آفرینی کی ایک صورت یہ بھی ہوتی ہے کہ کسی مضمون کو نت نئے ڈھنگ سے بیان کرنے کی کوشش کی جائے۔ صبح اور طلوعِ آفتاب کے مضمون تقریباً نو بند میں نئے نئے ڈھنگ سے پیش کرنے کے بعد دسویں اور گیارہویں بند میں دبیر نے 'دانہ' کے لفظ کو ایک ایسے استعارے کی صورت میں پیش کیا ہے کہ یہ دانہ کبھی دانہ نجوم بن جاتا ہے اور کبھی آب و دانہ کا مترادف نظر آنے لگتا ہے، لیکن شاعر کا اصل مقصد تضاد اور تقابل کی فضا تخلیق کرنا ہے۔ یہ دو بند اس طرح ہیں:

کھولے ہوا میں طائرِ زرّیں نے بال و پر ۔۔۔ بیٹھا وہ آ کے چرخ چہارم کے بام پر
دانے ستاروں کے جو پڑے تھے اِدھر اُدھر ۔۔۔ منقار زر میں چن لیے اس نے وہ سربسر
گرمیِ حسن مہر سے آب آب ہو گیا
گردوں پہ خشک چشمۂ مہتاب ہو گیا
پر، تھا ہمائے اوج سعادت شکستہ بال ۔۔۔ جز اشک آب و دانے کا تھا دیکھنا محال

تھا پیاس سے سکینہ و اصغر کا غیر حال منھ زرد، لب کبود، زباں خشک آنکھ لال

وہ دودھ، دودھ کہتا تھا رو کر اشارے سے

یہ پانی پانی کہتی تھی زہرہ کے پیارے سے

پہلے بند میں سورج کے لیے طائر زرّیں کا استعارہ استعمال کیا گیا ہے اور طائر کے تلازمے کے طور پر چرخ، بام، دانہ اور منقار کے الفاظ تلاش کیے گئے ہیں اور طائر زرّیں کا بال و پر کھولنا، سورج کے طلوع ہونے اور گردوں پہ چشمۂ مہتاب کے خشک ہونے کو رات کے ختم ہونے کے کنایے کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ اگر بات صرف اس بند تک محدود رکھی جائے تو اس کے تمام مصرعے طلوع و غروب آفتاب کی پیش کش کا ایک نیا انداز معلوم ہوتا۔ مگر جب اس کو مابعد مذکورہ بند کے پس منظر کے طور پر دیکھا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ طائر اور دانے کے استعارے کس طرح بھوک، پیاس اور کس مپرسی کے ترجمان بن جاتے ہیں۔ ''پر، تھا ہمائے اوج سعادت شکستہ بال'' کے مصرعے میں پہلے لفظ 'پر' سے تقابل کی صورت اپنے آپ پیدا ہو جاتی ہے۔ ماقبل کے بند میں چونکہ طائر زریں کے بال و پر کھولنے کا ذکر ہے، اس لیے دوسرے بند میں ہمائے اوج سعادت کے شکستہ بال ہونے سے اس کا موازنہ تاثر آفرینی میں شدت اور گہرائی پیدا کر دیتا ہے، اور اس تاثر کو ''جز اشک آب و دانے کا تھا دیکھنا محال'' کے مصرعے سے تقویت ملتی ہے۔ متذکرہ پہلے بند اور دوسرے بند کے ابتدائی دو مصرعوں میں استعارہ کو مسبب کی حیثیت سے بیان کیا گیا ہے اور سبب کی تفصیل بعد کے چار مصرعوں میں واضح کی گئی ہے۔ اس طرح طائر کے استعارے نے دوسرے بند میں ہما، شکستہ بال، اشک، آب، دانہ اور پانی کے تلازمات کی معنویت دوچند کر دی ہے۔ پھر یہ کہ ابتدائی مصرعوں کی استعاراتی حیثیت ٹیپ کے بند کی واقعاتی صورت حال کی استعاراتی تعبیر بھی بن گئی ہے۔ اس طرح شاعرانہ ہنرمندی کربلا کے بنیادی موضوع کو پرتاثیر بنانے اور مظاہر فطرت کو اپنے مافی الضمیر کی مناسبت سے نئے معنی و مفہوم میں ڈھالنے کا وسیلہ بن گئی ہے۔ علی ہذا القیاس مرزا دبیر نے اپنے متعدد مرثیوں میں معنی آفرینی اور مضمون بندی کے نئے نئے ڈھنگ نکالے ہیں اور اس مقصد کی خاطر مناظر کی بازیافت کو بالعموم وسیلہ بنایا ہے۔

یوں تو مختلف شعری محاسن کی پاسداری، رعایت لفظی کا اہتمام اور مراعاۃ النظیر کی صنعت میر انیس اور مرزا دبیر کے مراثی میں عام طرزِ اظہار کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم زیرِ بحث فنی ہُنرمندیوں کے ضمن میں مرزا دبیر کے مراثی کے محض ان خصائص کو نشان زد کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے جو مختلف محاسن کلام کو یکجا کرتے ہیں۔ نزاکتِ خیال بھی اسی نوع کا شعری طریق کار ہے، جس میں مبالغہ، حسن تعلیل، تمثیل، استعارہ اور تشبیہ کے استعمال سے شعری اظہار میں ایک خاص جہت کا اضافہ کیا جاتا ہے۔ معنی آفرینی کی بنیاد کثرتِ معنی

پر ہوتی ہے اور تشبیہ چونکہ مشبہ اور مشبہ بہ کے بعض خواص یا وجہ شبہ کے تعین کے باعث معنی اور مفہوم و بے لچک انداز میں متعین کر دیتی ہے۔ اس لیے تشبیہ کے ذریعے معنی آفرینی کا امکان پیدا نہیں کیا جا سکتا البتہ تشبیہ کے استعمال میں سبک ہندی کے فارسی شعرا نے نازک خیالی پیدا کرنے کے عمدہ مظاہرے کیے ہیں۔ مرزا دبیر نے اپنی خیال بندی اور دقت پسندی کی صلاحیت کو بروئے عمل لا کر اکثر تشبیہ کے وسیلے سے نزاکت، باریکی اور جزرسی کو نازک خیالی سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ ان کے یہاں تشبیہ کے ذریعہ نازک خیالی کے مظاہرے بالعموم سراپا نگاری میں ملتے ہیں۔ وہ کبھی مماثل صفات اور کبھی متضاد اور مختلف صفات کو وجہ شبہ بنا کر مناسبت یا مغائرت پر مبنی دونوں طرح کی نازک خیالی کا نمونہ پیش کرتے ہیں۔ سراپا نگاری میں ان کی نازک خیالی کو ذیل کے دو بند کے وسیلے سے زیادہ بہتر انداز میں سمجھا جا سکتا ہے۔

انساں کہے اس چہرے کو کب چشمۂ حیواں ۔۔۔ یہ نور وہ ظلمت، یہ نمودار وہ پنہاں
برسوں سے ہے آزار برص میں مہِ تاباں ۔۔۔ کب سے یرقاں مہر کو ہے اور نہیں درماں
آئینہ ہے۔ گھر زنگ کا۔ یہ رنگ نہیں ہے
اس آئینے میں رنگ ہے اور زنگ نہیں ہے

گر آنکھ کو نرگس کہوں ہے عین حقارت ۔۔۔ نرگس میں نہ پلکیں ہیں نہ پتلی نہ بصارت
چہرے پہ مہِ عید کی بے جا ہے اشارت ۔۔۔ وہ عید کا مژدہ ہے یہ حیدر کی بشارت
ابرو کے مہِ نو میں نہ جنبش ہے نہ ضو ہے
اک شب وہ مہِ نو ہے یہ ہر شب مہِ نو ہے

چشمۂ آبِ حیات اور ممدوح کے چہرے میں سوائے اس بات کے کوئی اور مشابہت نہیں، کہ دونوں حیات بخش فرض کیے جاتے ہیں مگر چشمۂ آب حیات کا تاریکی میں ہونا اور مخفی ہونا کے مقابل ممدوح کے چہرے کا روشن ہونا اور نمودار ہونا، تضاد پر دال ہے۔ اس لیے اس تضاد اور تقابل کے حوالے سے مشبہ بہ یعنی آب حیات کو کہتر بنا کر پیش کیا گیا ہے۔ اسی طرح چاند کا برص زدہ ہونا اور سورج کا کسی بیماری میں مبتلا ہونے کے مقابلے میں اس کی حیات بخش صورت کو کسی عیب اور علت سے پوری طرح منزہ اور پاک ہونے کی حالت میں پیش کیا ہے۔ اس بند کے ابتدائی چار مصرعوں میں تین مرکب تشبیہیں پیش کرنے کے بعد مرزا دبیر یہیں اکتفا نہیں کرتے بلکہ ٹیپ کے شعر میں چہرے کو آئینے سے تشبیہ دیتے ہیں اور اس ضمن میں صوتی طور پر دو مماثل الفاظ ''رنگ اور زنگ'' کے افتراق کے ذریعہ تشبیہ معکوس کو نزاکتِ خیال میں تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس تشبیہِ معکوس کا سلسلہ دوسرے بند میں اس طرح دراز ہوتا ہے کہ اس میں ممدوح کی آنکھ کو نرگس اور چہرے کو مہِ عید سے مشابہت دی گئی

ہے اور دونوں کو مشبّہ سے اس طرح کم تر قرار دیا گیا ہے کہ نرگس کو پلکوں، پتلیوں اور بصارت سے محروم اور ہلالِ عید کو محض ایک رات تک محدود دکھلایا گیا ہے، جب کہ مشبّہ میں اس نوع کا کوئی نقص نہیں ہے، اس لیے ایسی تشبیہیں بھی ممدوح کے لیے حقارت کا مترادف معلوم ہوتی ہیں۔ اس طرح اس نوع کی ساری تشبیہات، مماثلت کے بجائے افتراق پر قائم ہونے کے سبب ندرتِ فکر اور نزاکتِ خیال کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔

منظر نگاری اور سراپا نگاری کے علاوہ آلاتِ حرب کے استعمال اور رزمیہ مضامین کے بیان میں بھی مرزا دبیر نے بھی مضمون آفرینی کے نت نئے پہلوؤں کو نمایاں کیا ہے۔ کبھی وہ ٹھوس حقائق کے لیے مجرد استعارے استعمال کرتے ہیں اور کبھی زمان کے ساتھ مکان کی حدوں کو ملا دیتے ہیں۔ ذیل کے بند میں تلوار کے نیام سے نکلنے، اپنی آب و تاب دکھلانے اور اپنی کارکردگی کا لوہا منوانے کے عمل کو تلوار کی سراپا نگاری میں تبدیل کر دیا گیا ہے۔

شاخِ نیام سے ہوا اس طرح پھل جُدا　　پیروں کے قد سے جیسے جوانی کا بل جُدا
ہستی جُدا زمین پہ تڑپی، اجل جُدا　　خنجر جُدا فلک پہ گرا اور زُحل جُدا
غُل تھا کہ اب مصالحۂ جسم و جاں نہیں
لو تیغ برق دم کا قدم درمیاں نہیں

ڈوبی سپر میں، گر کے نئے چال ڈھال سے　　پا گھر کے بیچ میں یہ بڑھی سیدھی چال سے
اُٹھ کر زرہ میں آئی شکوہ و جلال سے　　اک جال میں تڑپ کے گئی ایک جال سے
گزری جو چار آئینے سے منھ کو موڑ کر
غُل تھا پری نکل گئی شیشے کو توڑ کر

یہ دونوں بند تلوار کی سُبک رَوی، تیزی اور بے پناہ کاٹ کو نہایت عمدگی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔ پہلا بند نیام کی تلوار سے جُدائی، اس کی آب و تاب کی نقاب کشائی اور اس کی ہیبت جبروت کو دکھلایا گیا ہے جب کہ دوسرا بند تلوار کی رفتار، کارکردگی اور مختلف مزاحمتی ڈھالوں کو باہر اور اندر سے تہہ و بالا کرنے کی صفات کے بیان پر مبنی ہے۔ پہلے بند میں پیروں کے قد سے جوانی کے بل کے جُدا ہونے کی بات، موت کو زندگی سے لاتعلق کرنے کی بات اور خنجر کے عمل سے زُحل کی جُدائی، ٹیپ کے شعر میں نکالے گئے نتیجے سے اس طرح مربوط ہے کہ جسم و جاں مصالحت کا امکان یا تیغ برقِ دم کی وہاں موجودگی، تلاش بھی نہیں کی جاسکتی۔ مذکورہ دوسرے بند میں تلوار کی کارکردگی، اس کا ڈوبنا اُبھرنا، اپنی سیدھی چال کے کمالات دکھاتا، اس کا شکوہ و جلال اور اس کا اضطراب، یہ تمام حرکیات چار آئینے سے گزر جانے اور شیشے کو توڑ کر پری کے نکل جانے والی تمثیلوں میں تجرید کو

تجسیم اور تجسیم کو تجرید میں بدل دینے کی ہُنر مندی واضح طور پر محسوس کی جا سکتی ہے۔

تمثیل اور تلمیح کی معنویت اس وقت زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے جب ان کو استعارہ میں بدل کر استعمال کیا جاتا ہے۔ مرزا دبیر کی نازک خیالی سے اکثر تلمیحات میں ایسی تعمیم اور ہمہ گیری پیدا کر دیتے ہیں کہ ان کی معنوی تعبیرات کے امکانات دو چند ہو جاتے ہیں۔ یہی حال تمثیل کے حوالے سے مجرد تصورات اور مصروفیات کو مجسّم پیکروں میں تبدیل کرنے کا ہے۔ صرف ایک بند کی مثال سے اس بات کی معنویت کو واضح کیا جا سکتا ہے۔

کاٹا پلک میں آنکھ کو، پتلی میں نور کو　　پاؤں میں کجروی کو، سروں میں غرور کو
سینوں میں بغض و کینہ کو دل میں فتور کو　　نیت میں معصیت کو طبیعت میں زوٗر کو
ذات اک طرف مٹا دیا بالکل صفات کو
کیسی زباں، زباں میں یہ کاٹ آئی بات کو

آنکھ کے ساتھ پُتلی اور نور، پاؤں کی کجروی، سروں کے غرور، سینوں کے بغض و کینہ، دل کے فتور، نیت میں معصیت اور طبیعت کے زوٗر جیسی منفی قدروں کو ان کے مجرد ہونے کے باوجود تلوار کی تیز دھار سے کاٹ کر نیست و نابود کر دینا، ایک طرف معنی آفرینی کا نقطۂ کمال بن جاتا ہے اور دوسری طرف نازک خیالی کا ذات کے ساتھ صفات کو مٹا دینا اور زبان کے ساتھ بات یا تکلم کو کاٹ کر ختم کر دینا، معنی آفرینی اور نزاکتِ بیان کی تکمیل کر دیتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ نازک خیالی کا لازمی نتیجہ کلام میں اشکال کا پیدا ہو جانا ہے، شاید اسی باعث نزاکتِ خیال پر مبنی کلام کو اثر سے خالی بھی قرار دیا جاتا ہے۔ انسانی حواس اور جذبات پر اثر انگیزی کے لیے فکر اور حقیقت کو جس طرح محسوس فکر میں تبدیل کیا جاتا ہے اور جذبہ انگیز شعری وسائل استعمال کیے جاتے ہیں تو یقیناً اس نوع کے کلام میں نہیں تلاش کیے جا سکتے مگر مرزا دبیر کی مرثیہ گوئی میں سارا کلام صرف ان چند شعری ہنر مندیوں سے عبارت نہیں۔ وہ واقعہ نگاری اور جذبات آفرینی کے تلاش کرنے کی سبیلیں نکالتے ہیں۔ اس بات کو ایک ایسے بند کی مثال پر ختم کرنا مناسب ہوگا جس میں رزم کے منظر نامے کو تاثر آفرینی، ہزیمت کی انتہا اور متحرک پیکروں میں تبدیل کر دیا گیا ہے:

خنجر کو جو کاٹا تو وہ ٹھہری نہ سپر پر　　ٹھہری نہ سپر پر تو وہ سیدھی گئی سر پر
سیدھی گئی سر پر تو وہ تھی صدر و کمر پر　　تھی صدر و کمر تو وہ تھی قلب و جگر پر
تھی قلب و جگر پر تو وہ تھی دامن زیں پر　　تھی دامن زیں پر تو وہ راکب تھا زمیں پر

ان معروضات سے دبیر کی مرثیہ گوئی کے بعض ان گوشوں کی نشان دہی مقصود ہے جو بالعموم ناقدین کی

نگاہ توجہ سے محروم رہے ہیں۔ واقعہ نگاری کے معاملے میں وہ یقیناً انیس کے ہمسر نہیں لیکن مصورانہ پیکروں کی تخلیق، دقت پسندی، نازک خیالی اور معنی آفرینی میں وہ صرف مرثیہ گوئی میں ہی نہیں بلکہ اردو کی بیانیہ شاعری میں علی العموم کوئی ان کا مقابل نظر نہیں آتا۔ تاہم اس کوشش کو ابھی اس مخصوص طرز مطالعہ کا محض آغاز قرار دینا مناسب ہوگا۔

سید فضل امام رضوی

دبیریت کیا ہے؟

عام طور سے ناقدین اردو ادب دبیر کو ثقالت پسند، طوالت عزیز اور غیر ثقہ روایات کا نظم کرنے والا مرثیہ گو کہتے ہیں۔ دبیر کے کلام پر اس انداز کی تنقید اس بات کا واضح ثبوت فراہم کرتی ہے کہ ہمارے ناقدین ادب سہل انگاری میں یقین رکھنے کے عادی رہے ہیں۔ چند مفروضہ امتیازات کے چوکھٹوں میں انیس و دبیر کے شاعرانہ التباسات کا احاطہ کرنے والے غالباً اردو شعر و ادب کو انتہائی محدود اور مسدود متصور کرتے ہیں۔ حالانکہ ادب کا غائر مطالعہ عرق ریزی اور دیدہ ریزی کے ساتھ ساتھ دل سوزی کا بھی مطالبہ کرتا ہے۔ دبیر ایک ایسا ہی شاعر تھا جو بد نصیبی سے مرثیہ گو بھی تھا۔ فی الحال مجھے یہاں مرثیہ گوئی کی نہ تو تاریخ بیان کرنی ہے اور نہ صنفِ سخن کے لحاظ سے اس کے دائرہ کار کا تعین کرنا ہے۔ بحث صرف اس قدر ہے کہ وہ کیا چیز ہے جسے اودھ کے مشہور و معروف محاورے میں ''دبیریت'' کہا جاتا رہا ہے۔

مختصر طور پر یہیں یہ بات بھی غرض کرنی ضروری ہے کہ ہمیں سب سے پہلے مرثیہ کے موضوعات، محرکات، اسباب و علل، علت و معلول پر گہرائی سے غور و فکر کرنا ہوگا۔ اس کے بعد ہی اس صنف سخن کے زیر اثر مرثیہ نگاروں پر نتیجہ خیز بحث ہوسکتی ہے، تعجب تو اس پر ہے کہ ہم لوگ پہلے نظریہ قائم کرنے کے عادی ہوتے ہیں اور نظر بعد میں پیدا کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ہمارے نظریات تارِ عنکبوت سے زیادہ پائیدار نہیں ہوتے ہیں۔ دبیر کے متعلق بھی اسی انداز کے نظریات روا رکھے گئے ہیں، لیکن دبیر کا تجزیاتی مطالعہ ہمیں اس نتیجہ پر پہنچاتا ہے کہ درحقیقت ''دبیریت'' فکر و فن کے اس تدبیر کا نام ہے جو ذہن انسانی کے سوتوں کو آب زلال میسر کرتا ہے۔ وجدان و آگہی کی اس قسمت کا نام ''دبیریت'' ہے۔ جہاں ہمارے تفکر و تفلسف کی امکانی سرحدوں کو چیلنج کیا جاتا ہے۔ دبیریت نام ہے نمود و فن کی اس رفعت کا جہاں فنی بصیرتوں اور جدید وسعتوں کا سنگم نظر آتا ہے۔ ''دبیریت'' نام ہے اس دقت نظر کا جو فن کی تقدیر بھی ہے اور تجزیہ بھی۔ 'دبیریت نام ہے فن کی اس وادی پرخار کا جہاں خس خانۂ مژہ سے نگاہوں کو باہر نکال کر کڑی دھوپ کا سامنا کرنا ہوتا ہے۔ ''دبیریت'' نام ہے شدت جذبات، نزاکت احساس دقتِ نظر اور دقیقہ سنجی کے اس دبیز پردے کا جسے علم و فن کی بصیرتوں کا رازدار ہی اپنے ہاتھوں سے ہٹا سکتا

ہے۔اب یہاں اس اجمال کی تفصیل کا ایک مختصر لیکن مقصدی جائزہ درپیش ہے۔

تنقید دبیر کے سلسلے میں دبیر کی زبان اور انداز بیان کو مشکل اور عوام کے بجائے خواص اور خواص میں بھی ایک مخصوص طبقے کے رونے رلانے کے لیے بتایا گیا ہے۔تنقید دبیر کا یہ نتیجہ دل چسپ بھی ہے اور کافی حد تک مضحکہ خیز بھی۔ دل چسپ اس لیے کہ زبان اور انداز بیان کی مشکل پسندی کے باعث دبیر کا کلام عوام سے علاحدہ ہو کر صرف ایک مخصوص طبقہ کے رونے رلانے کا سبب بن گیا یا رونے کے سبب سے صرف ایک طبقے کی نمائندگی کرتا ہے اگر زبان اور انداز بیان کی مشکل پسندی سبب علاحدگی ہے تو یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ خود اقبال اور مرثیہ خواں میر انیس کا بھی بعض کلام ایسا ہی ہے۔خاص طور سے ''بال جبریل'' ''ضرب کلیم'' اور ''ارمغان حجاز'' کا اقبال عام فہم نہیں ہے، بلکہ بہت مشکل پسند ہے۔اور آج تو غالب، اقبال، انیس اور دبیر کے کلام کا صحیح طور پر ادا کرنا ہی ایک امتحان ہے۔سودا اور ذوق کے قصائد بھی اسی ذیل میں آجاتے ہیں تو کیا ان سب شعرا کی کاوشیں علاحدگی اور کسی خاص طبقہ کا مطالبہ کرتی ہے؟ اور اگر سبب گریہ و بکا ہی عوام سے علاحدہ کرتا ہے تو اس نقطۂ نظر سے صرف دبیر ہی نہیں انیس بھی اور انیس ہی نہیں بلکہ مرثیہ صنف سخن کی حیثیت سے یہی مطالبہ کرتا ہے۔ چاہے وہ لغوی معنوں سے مختلف ہو کر اصطلاحی معنوں میں کچھ بھی استعمال ہونے لگے یا وصفی معنوں میں کچھ بھی مروّج ہو جائے لیکن جب لفظ ''مرثیہ'' کو ہم صنف سخن کے اعتبار سے مطالعہ کرتے ہیں تو جنوبی ہند سے شمالی ہند تک اور پھر اودھ میں مختلف مدارج اور منازل میں نظر آتا ہے۔ پھر بھی یہ اعتبار صنف سخن شخصی مرثیوں میں بھی مرکزی نقطۂ نظر رونا رلانا ہی رہتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ صفات ذات کا تذکرہ اس انداز سے کیا جاتا ہے کہ آنکھوں سے بے ساختہ آنسو اور دل سے آہ ضرور نکل جائے گی۔اس لیے یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ مرثیہ ایک فطری اور عین فطری صنف سخن ہے۔

انیس و دبیر ایک ہی عہد کے شاعر ہیں بس فرق اتنا ہے کہ ایک کی پیدائش دہلی میں ہوئی اور دوسرے کی فیض آباد میں۔ ایک کی شاعری کی ابتدا لکھنؤ میں ہوئی اور دوسرے کی فیض آباد میں، اور ایک وقت ایسا بھی آیا جب دونوں لکھنؤ میں چمکنے لگے۔ پھر بھی انیس و دبیر کا موازنہ جس نقطۂ نظر سے کیا جاتا رہا ہے۔ وہ قطعی گمراہ کن ہے۔ شبلی ہمارے ان ناقدین میں ہیں جو تاویلات اور تدلیلات میں اپنا نظیر نہیں رکھتے ہیں۔انیس و دبیر کے موازنہ میں بھی شبلی نے اپنی فطری بت پرستی سے کام لیا ہے گو کہ انیس و دبیر کا موازنہ ازروئے مرثیہ نگار ہو ہی نہیں سکتا ہے۔ میں شمس العلما مولوی امداد امام اثر کے مندرجہ ذیل نقطۂ نظر سے بہت حد تک متفق ہوں کہ ''انیس رزمیہ شاعر ہے اور دبیر خالصاً'' مرثیہ گو شاعر ہے ملاحظہ ہو۔

''.....لاریب آپ سلطان الذاکرین تھے مآل مرثیہ نگاری کا کیا۔.....لاریب

میر انیس صاحب ایک بڑے رزمی شاعر تھے اور رزمی شاعر ہونے کی حیثیت سے ہومر یا کسی اور رزمی شاعر کے ساتھ آپ کا موازنہ مناسب نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔ مگر میر صاحب کا موازنہ مرزا صاحب کے ساتھ کہ دونوں شاعری کے جداگانہ پہلوؤں کو برتتے ہیں کوئی معقول شکل نہیں رکھتا ہے۔ رزمی شاعر کا موازنہ رزمی شاعر کے ساتھ اور مذہبی شاعر کا موازنہ مذہبی شاعر کے ساتھ لطف سے خالی نہیں ہو سکتا مگر بے جوڑ موازنہ سے نہ کوئی معقول نتیجہ مرتب ہو سکتا ہے اور نہ اہل ذوق کو ایسے موازنہ سے کوئی حظ کی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

صاحب کاشف الحقائق کے مندرجہ بالا بیان کے بعد یہیں یہ امر بھی عیاں کر دینا ضروری ہے کہ ابھی تک انیس و دبیر پر کوئی ایسا کارنامہ سامنے نہیں آیا ہے جسے مستقل تصنیف کا درجہ دیا جا سکے اور جس کی مدد سے ان کی شخصیت کو پرکھا جا سکے۔ سوانحی خاکے اور جانب دارانہ طور پر مضامین بڑی شدّ و مد کے ساتھ لکھے گئے ہیں لیکن ''انیسیت'' اور ''دبیریت'' کی اصل روح کیا ہے؟ نہ تو حیات انیس میں ہے اور نہ تو حیات دبیر میں نظر آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوئی موضوع اور فن کے پیش نظر نہیں لکھی گئی ہیں اس کے علاوہ میر انیس کو عقیدت کا خراج ایک مہم کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ جن میں کبھی کبھار تحقیقی مقالوں کے موضوعات بھی رہے ہیں لیکن یہ ایک ناقابل تردید حقیقت ہے کہ اس طرح کی کاوشوں سے فن کو نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔ رہے دبیر تو یہ یوں ہی نظر انداز کئے گئے ہیں اس سے کوئی بھی انصاف پسند اور تھوڑا بہت پڑھا لکھا بھی انکار نہیں کر سکتا ہے۔ لیکن دبیر کو نظر انداز کرنے سے خود دبیر کا کچھ نہیں بگڑا۔ اس سے تو نظر انداز کرنے والوں کا پست مذاق ظاہر ہوا۔ مجھے کلام دبیر کا مطالعہ اس نتیجے پر پہنچاتا ہے کہ اس کی فکر و فن خود ناقدین ادب کے لیے ممتحن ہے۔ ناظر کاکوروی۔ 'مطالعۂ انیس' میں دبیر کے متعلق یوں رقم طراز ہیں:

''مرزا دبیر کو شاعری ورثہ میں نہیں ملی تھی، ان کی مرثیہ گوئی اکتسابی کہی جا سکتی ہے۔ لیکن میں اسے خداداد سمجھتا ہوں۔ شاعر ہونے کے علاوہ علوم متداولہ میں ماہر تھے اور عربی و فارسی کے منتہی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے کلام میں عالمانہ وزن اور وقار پایا جاتا ہے۔'' (مطالعہ انیس۔ ناظر کاکوروی)

جیسے کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ دبیر خالص مرثیہ گو شاعر ہے اس لیے 'دبیریت' کا اصل مفہوم 'مرثیت' میں پنہاں ہے اور بس یہی سبب ہے کہ مرثیہ گویوں کی طویل فہرست میں مرزا دبیر کا نام سرفہرست آتا ہے۔ یہ اور بات ہے کہ انیس نے بھی بین لکھے ہیں لیکن انیس کی مرثیہ نگاری کا اصل تصور بینیہ اور حزنیہ نہیں ہے۔ انیس

کی مرثیہ نگاری میں درد کی باتیں صرف اس لیے ہیں کہ مرثیہ اس پہلو سے خالی نہ رہ جائے۔

لفظ بھی چست ہوں مضمون بھی خالی ہوئے
مرثیہ درد کی باتوں سے نہ خالی ہوئے
(انیس)

یعنی انیس کے یہاں مرثیت کا تصور برائے ہیت ہے جب کہ دبیر مرثیہ کو اصل مفہوم میں پیش کرتے ہیں۔دوسرے لفظوں میں یہ سمجھئے کہ ''بین'' انیس کے یہاں مرثیہ کے اجزائے ترکیبی میں شامل ہے یعنی مرثیہ کا جزہ ہے۔اس سے قطع نظر دبیر کے یہاں ''بین'' مرثیہ کے عناصر ترکیبی میں شامل ہے یعنی بین ہی اصل اور عین مرثیہ نگاری ہے۔اس لیے بعض اوقات کچھ ایسی روایات بھی دبیر نے نظم کردی ہیں جن کے متعلق تامّل ہے مگر ان روایات کا نظم ہو جانا کچھ ایسا غلط نہیں ہے کہ کیونکہ شاعر مورخ نہیں ہوتا ہے۔دوسرے روایات چاہے ضعیف ہوں یا قوی، سب کی سب دامن تاریخ میں نظر آتی ہیں، پہلے مورخین کا اجماع روایات کی سند کے لیے کوئی عمیار قمر رکرے اس کے بعد اس معیار کی روشنی میں کوئی نتیجہ برآمد کیا جاسکتا ہے۔

یادرہے کہ احادیث سرورکائنات کے متعلق قطعیت کے ساتھ یہ نہیں کیا جاسکتا ہے کہ جتنی بھی احادیث حضور سرورکائنات سے منسوب کی جاتی ہیں وہ سب کی سب مستند ہیں۔اس لیے احادیث کی صحت کے لیے یہ معیار حضور سرورکائنات نے مقرر کردیا کہ جو احادیث قرآن سے مطابقت نہ رکھتی ہوں انہیں دیوار پر پھینک دو۔بالفرض محال اگر دبیر نے غیر ثقہ روایات مرثیوں میں نظم کردی ہیں تو اول ان کا وجوہ کتب تاریخ میں پایا جاتا ہے اور اگر اجماع مورخین نہیں ہے یا اس کی صحت مشکوک ہے تو ان روایات کی روشنی میں کلام دبیر کو قرآن وحدیث کا درجہ کیوں دیا جائے؟

اصل گفتگو یہ ہے کہ کیا دبیر نے جب جذبات کی انداز میں عکاسی کی ہے وہ انسانی زندگیوں سے دور ہیں؟ کیا ان میں فطری پن نہیں ہے؟ کیا رنج وغم کی فراوانی میں عام طور پر ان کوائف اور اقوال کی ہم اپنے گردوپیش نہیں دیکھتے ہیں؟ ظاہر ہے ان سوالات کی تردید لقمہ تر نہیں ہے تو پھر اسے تسلیم کرنے میں کیوں قیل وقال ہے؟ دبیر ان روایات کو نظم کرنے میں انسانی زندگی کے تصورات کے کنارہ کش نہیں ہوئے ہیں۔

یادرہے کہ دبیر نے عرب کے کرداروں کو اپنی نظر سے خود تو دیکھا نہیں تھا۔ت اریخ کے مطالعہ اور روایات کے علم، احادیث کی معرفت نے ان کرداروں تک دبیر کی رسائی کی تھی۔دبیر نے ان کی حرکات، سکنات، طورطریقہ، صورت وسیرت سب سے پہلے پنے اوپر طاری کی ہوگی پھر اسے اپنے محسوسات سے کام لے کر مرثیہ میں پیش کیا ہے۔

واقعہ کربلا کے مختلف کردار، ان کی شجاعت، سخاوت، صبر واستقلال، بہادری اور دلیری، حرب، ضرب، زندگی وعبادت، رنج وغم، مسرت وانبساط وغیرہ مافوق الفطری نہیں بلکہ عین فطری ہیں۔ یہ تو دبیریت ہے جس نے جذبات وحیات انسانی کے تمام تر محسوسات اوران کی دھڑکنوں کو اپنے مرثیہ میں محفوظ کردیا ہے۔ معلوم ہونا چاہئے کہ شدت جذبات کو منطق اور ریاضی کے اصولوں سے ناپا نہیں جاسکتا ہے۔

موروثی، کسبی اور وہبی شاعری کی مروجہ اصطلاحات بھی بہت کچھ گمراہی کا سبب رہی ہیں۔ میں ماحول کے اثرات کا منکر نہیں لیکن یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ جسے خاندانی طور پر شعروادب کا ماحول ملا ہو وہ بھی بڑا اچھا اور کامیاب شاعر ہو۔ یہ بھی کوئی ضروری نہیں کہ بڑا اور عظیم شاعر وہی ہوگا جس کے باپ دادا بھی شاعر رہے ہوں۔ میرے خیال میں اسے کلیہ قطعی نہیں بنایا جاسکتا ہے صرف اردو ہی میں نہیں بلکہ دنیائے ادب کی تاریخ میں ورق گردانی کر کے مجھے کوئی بتادے کہ یہ کلیہ ہے۔

میں سب سے بڑا کمال یہ سمجھتا ہوں کہ خود فرد شخصیت میں علمیت پیدا کر کے اپنی انفرادیت کی چھاپ لگادے۔ یہ بھی دبیر کا کمال ہے جس میں اسلاف کی عظمت کا طفیل نہیں۔ اب رہا مسئلہ کسبی اور وہبی صلاحیتوں کا تو یہ ذہن نشین رہے کہ اگر کچھ چیزیں قدرت نے ودیعت کردیں۔ وہاب نے بخش دیں تو اس میں شخصیت کے کمال فن کو کیا بات رہی؟ قدرت نے عقل، احساس، شعور اور جذبات عنایت کردیا۔ اب جتنی زیادہ قوت کسب ہوگی اتنی ہی زیادہ اس کے علم وفن اور شعروادب کو تقویت حاصل ہوگی۔ شاعری کا تعلق براہ راست شاعر کے جذبات، احساسات اور فکروفن سے ہے۔ یہ کوئی ایسی چیز نہیں ہے جسے الہام کہہ کر سکون حاصل کرنے کے ہم لوگ عادی ہو چکے ہیں۔ دبیر موروثی شاعر نہ سہی، دبیر وہبی شاعر نہ سہی لیکن وہ کسبی شاعر تو ہے وہ اپنی دنیا کا خود معمار ہے۔ اس سے تو کوئی انکار نہیں کرسکتا ہے۔ اور اسی انفرادیت فن کو میں ''دبیریت'' سمجھتا ہوں۔

موازنہ انیس ودبیر میں شبلی نے عجیب مضحکہ خیز انداز اختیار کیا ہے۔ تمہید کی ابتدائی سطروں میں لکھتے ہیں۔

> '......بدمذاقی کی نوبت یہاں تک پہنچی کہ وہ (انیس) اور مرزا دبیر حریف مقابل قرار دیے گئے اور مدّت ہائے دراز کے غور وفکر، کدوکاوش، بحث وتکرار کے بعد بھی فیصلہ نہ ہوسکا کہ ترجیح کا مسند نشیں کس کو کہا جائے۔'' (موازنہ انیس ودبیر از شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱)

اس کے بعد ہی شبلی دوسرے پیراگراف کی آخری سطروں میں لکھتے ہیں:

> ''.....اس کتاب میں میر انیس کا موازنہ مرزا دبیر سے کیا گیا ہے اور اس مناسبت سے اس کا نام موازنہ ہے۔

(موازنہ انیس و دبیر از شبلی نعمانی، مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۱۱)

شبلی کے متضاد بیانات سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وہ خود انیس کو دبیر کے ہم پایہ سمجھتے ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ زبان سے تسلیم کرنے میں تاویل سے کام لیتے ہیں۔ دونوں شخصیتوں کے انداز فکر مختلف ہیں، اس لیے مختلف طبیعتوں کے افراد اپنے طور پر اظہار پسندیدگی کرتے ہیں۔ اسے بدمذاقی نہیں کہا جا سکتا ہے۔ میں صاحب المیزان کے مندرجہ ذیل خیال سے اتفاق کرتا ہوں۔

> ''.... یہ دونوں بزرگ اردو شاعری میں بے مثل ولاجواب تھے اور ایک کو دوسرے پر ترجیح دینا محض ایک قسم کا تعصب ہے نہ واقعیت اور نہ حقیقت۔ اس بارے میں جناب مفتی میر محمد عباس صاحب قبلہ وکعبہ کا قابل قبول فیصلہ یہ ہے کہ مرزا صاحب کا کلام دقیق ملیح اور میر صاحب کا کلام فصیح وشیریں ہے۔ دونوں کا ذائقہ علاحدہ ہونے کی وجہ سے ایک کو دوسرے پر ترجیح نہیں دی جا سکتی، کیونکہ بعض طبیعتیں نمک کو پسند کریں ہیں اور بعض طبائع شیرینی پر مائل ہیں۔ (المیزان، مولفہ چودھری سید نظیر الحسن فوق رضوی، مطبوعہ فیض عام علی گڑھ، ص ۱۶)

جیسا کہ گزشتہ سطور میں عرض کر چکا ہوں کہ موروثی شاعری یا موروثی فن کہہ کر افضلیت اور فوقیت کا درجہ نہیں دیا جا سکتا ہے۔ شبلی نے موازنہ کے اوراق میں میر انیس کے خصوصیات کلام کا ذکر کرتے ہوئے یہ لکھا ہے:

> ''میر صاحب نے شاعری میراث میں پائی تھی، ان کے مرثیے کے جو خاص جوہر ہیں وہ میراث ہی کی یادگار ہیں۔ (موازنہ انیس و دبیر شبلی نعمانی۔ مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۳۱)

مندرجہ بالا جملہ کا تجزیہ یوں کیا جا سکتا ہے۔ (۱) میر صاحب نے شاعری میراث میں پائی تھی۔ (۲) ان کے مرثیہ کے خاص جوہر میراث ہی کی یادگار ہیں۔ یعنی انیس کا اپنا کوئی خاص جوہر نہیں کیونکہ خاص جوہر میراث ہی کی یادگار ہیں۔ اس میں ''ہی'' نے تو عجیب وغریب قدغن لگا دی ہے۔ اس کے پیش نظر نتیجہ خیز گفتگو کر چکا ہوں۔

میرا اپنا خیال اور نظریہ یہ ہے کہ موروثی اور وہبی شاعری کی اصطلاحات غم غلط کرنے کے لیے استعمال ہوتی رہی ہیں۔ اس لیے ترجیح کا مسئلہ بڑا ہی گھناؤنا ہے۔ ''یادگار غالب'' میں غالب کی رائے جو حالی نے نقل کی ہے اس سے لے کر آزاد اور آج تک سبھی منصف مزاج انیس اور دبیر کو برابر کا شاعر گردانتے رہے ہیں۔

آزاد کا بیان واضح ہے جسے انہوں نے ''انیسیے'' اور ''دبیریے'' کے ذیل میں دیا ہے۔

''.....اور منصفی بیچ میں آ کر کہتی تھی کبھی دونوں اچھے'' کبھی کہتے.....'' وہ آفتاب ہیں یہ ماہ تمام، کبھی کہتے ''یہ آفتاب وہ ماہ'' (آب حیات از مولوی شمس العلما، محمد حسین آزاد، ص ۵۰۷)

آزاد کا یہ انداز تحریر اس بات کا ثبوت ہے کہ نہ تو ان میں ایک دوسرے کے مدِ مقابل ہیں اور نہ حریف ہیں بلکہ دونوں کا انداز فن کا نظریہ مختلف ہے۔ اس لیے ترجیح کا مسئلہ حل نہ کرنا اور مسند نشینی کا مرحلہ طے نہ کرنا بدمذاقی نہیں ہے بلکہ کوئی قضیہ ہی نہیں ہے۔ دونوں کا رنگ طرز ادا جُدا ہے ہاں مسئلہ ترجیح کا پیدا کر دینا البتہ ثبوت بدمذاقی ہے۔

قریب المعنی بند کو بنیاد بنا کر شبلی نے تحریر کیا ہے کہ:

''.....میر انیس کی شاعری کے متعلق یہ مسئلہ نہایت مہتم بالشان مسئلہ ہے کہ مرزا دبیر کی رقابت اور مقابلے نے ان کے کلام پر کیا اثر پیدا کئے۔ اگر یہ پتہ لگ سکتا کہ دونوں حریفوں میں اول کس نے میدان شاعری میں قدم رکھا اور خاص خاص مرثیے بلکہ خاص بند جو دونوں کے ہاں قریب المعنی پائے جاتے ہیں۔ اوّل کس نے کہے؟ تو شاعری کی تاریخ کے بہت سے دقیق نکتے حل ہو جاتے، لیکن افسوس ہے کہ باوجود بہت سی جدوجہد کے اس بارے میں مجھ کو کچھ کامیابی نہیں ہوئی۔.....دونوں حریفوں کے مرثیوں کو دیکھو تو صاف نظر آتا ہے کہ ایک نے دوسرے کے کلام کو سامنے رکھ کر لکھا ہے لیکن زمانے کے تقدیم و تاخیر کے نہ معلوم ہونے سے نہیں معلوم ہوتا کہ ایجاد کا فخر کس کو ہے اور کس نے اثر لیا ہے۔ میر انیس جا بجا فخریہ شعروں میں اس بات کا اشارہ کرتے ہیں کہ ان کے حریف کو سن کر مرزا دبیر صاحب برابر کا جواب نہیں دیتے، یعنی یہ نہیں کہتے کہ میں نہیں میرا حریف سرقہ کرتا ہے.....اس کے ساتھ جب بعض مرثیوں سے ثابت ہے کہ وہ ایک دوسرے کے مقابلے پر لکھے گئے ہیں تو خواہ مخواہ ماننا پڑتا ہے کہ مقابلے اور ہم طرحی مطابقت کی کوشش مرزا صاحب ہی کی طرف سے ہوئی تھی۔'' (موازنہ انیس و دبیر شبلی نعمانی۔ مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۳۲، ۳۱)

مندرجہ بالا نکات کے متعلق میں صاحب المیز ان سے متفق ہوں کہ تقدیم و تاخیر مسئلہ حل کرنا جس قدر دشوار ہے اسی قدر غیر ضروری بھی ہے۔ دونوں صاحبوں کے محاسن کلام سے بحث کرنا اصل مقصود ہے خواہ کسی

نے پہلے شاعری شروع کی ہو۔ (موازنہ انیس و دبیر شبلی نعمانی۔ مرتبہ رشید حسن خاں، ص ۳۲،۳۱)

اس سے بحث کرنا اور مسئلے میں الجھنا قطعی غیر ضروری ہے۔ لیکن تقدیم و تاخیر کا مسئلہ اس عہد کی مشہور اور ترجمان تصنیف ''فسانۂ عجائب'' از رجب علی بیگ سرور سے کسی حد تک ضرور سلجھ جاتا ہے، سرور نے ایک مقام پر مرثیہ گو شعرا کا تذکرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''.....مرثیہ گو بے نظیر، میاں دلگیر صاف باطن نیک ضمیر، خلیق، فصیح و مسکین مکروہات زمانہ سے کبھی افسردہ نہ دیکھا۔ اللہ کے کرم سے ناظم خوب دبیر، سکندر طابع بصورت گدا، بار احسان اہل و دول کا نہ اٹھایا عرصۂ قلیل میں مرثیہ سلام کا دیوان کثیر فرمایا۔

رجب علی بیگ سرور کی مندرجہ بالا عبارت سے یہ معلوم ہوجاتا ہے کہ دیگر کاملین فن کے ساتھ ساتھ مرثیہ گو شعرا کا بھی ذکر ہے لیکن انیس کا نام نہیں ہے۔ اس سے کسی حد تک ضرور تقدیم و تاخیر کا مسئلہ ہوسکتا ہے یعنی فسانۂ عجائب کی تصنیف کے دوقت (عہد نصیر الدین حیدر) دبیر کا شمار پختہ شعرا میں ہونے لگا تھا اور دلگیر وغیرہ کے ساتھ ان کا ذکر بھی شامل ہے۔ اس وقت تک انیس کی شاعری ابتدائی دور میں رہی ہوگی جس میں کوئی وزن و وقار نہیں پیدا ہوسکا ہوگا۔ بہر کیف یہ نتیجہ تو آسانی سے برآمد کیا جاسکتا ہے کہ اس وقت تک انیس نے یا تو مرثیہ گوئی شروع نہیں کی تھی یا ان کا کلام اس قابل نہیں ہوسکا تھا کہ دیگر کاملین فن کے ساتھ شمار کیا جائے۔

اس سے یہ ثابت ہوجاتا ہے کہ مرزا دبیر نے پہلے مرثیہ گوئی شروع کی تھی اس اعتبار سے قریب المعنی مراثی کا قضیہ بھی ختم ہوجاتا ہے۔ اس سلسلے میں کسی استدلال کی ضرورت باقی نہیں رہ جاتی ہے لیکن اس فیصلے کے لیے یاران طریقت نے بڑی الٹ پھیر سے کام لیا ہے جس سے ان کے استدلال کی کاوشیں مسخرہ پن کی اچھی مثال بن جاتی ہیں۔ استدلال کیا جاتا رہا ہے کہ انیس جا بجا اس بات کا اشارہ کرتے ہیں کہ ان کے حریف، ان کے مرثیوں سے استفادہ کرتے ہیں مثلاً:

لگا رہا ہوں مضامین نو کے پھر انبار   خبر کرو مرے خرمن کے خوشہ چینو کو
(انیس)

ملتی نہیں ڈزدان معانی سے نجات   سچ ہے کہ مگس سے کب شکر بچتی ہے
(انیس)

شکر خدا کہ سرقہ کی حد سے بعید ہوں   مرثیے میں موجدِ طرز جدید ہوں
(انیس)

ایسے یا اس طرح کے اور دوسرے اشعار کے پیش نظر صاحب موازنہ نے استدلال کیا ہے کہ اس طرح

کی چوٹوں کو سن کر مرزا صاحب برابر کا جواب نہیں دیتے ہیں۔ یعنی یہ نہیں کہتے کہ میں نہیں میرا حریف سرقہ کرتا ہے۔(موازنہ انیس و دبیر۔شبلی نعمانی)

شبلی نعمانی نے بساط قیاس وزن، ایسی شخ نازک پر بچھائی ہے جس میں کوئی دم نہیں۔ اسی کے ساتھ موازنہ کرنے والے کا یک طرفہ رُخ بھی سامنے آجاتا ہے جب وہ دبیر کے صرف دو شعر نقل کرتا ہے اور ایسے شعر جس میں طنطنہ نہیں بلکہ افہام وتفہیم کے پیش نظر اپنا دفاع پیش کرتا ہے لیکن اسی کے ساتھ دبیر نے بھی انیس کی طرح تیز شعر بھی کہے ہیں جو شرف قدامت رکھتے ہوں گے لیکن فاضل موازنہ نگار نے ان اشعار کو دانستہ نظر انداز کیا ہے۔ اس سے متعلق چند اشعار ملاحظہ ہوں:

رباعی

ہے سست کہ چست پر کلام اپنا ہے | لاریب خطا پوش امام اپنا ہے
جو بند کے بند قطع کر لیتے ہیں | ان مرثیہ گویوں کو سلام اپنا ہے

یا

سرقہ مضمون کا زبوں ہوتا ہے | یعنی علم نظم نگوں ہوتا ہے
پر ان میں جو مندرج ہے حال شہدا | اس سے مرے مرثیوں کا خون ہوتا ہے

یا

شیران مضامین کو کہاں بند کروں | گونجیں گے ڈکاریں گے جہاں بند کروں
خلاق مضمون کا ہے دعویٰ سب کو | کھل جائے حقیقت جو زباں بند کروں

یا

جو مصرع موزوں مرا مشہور جہاں ہے | البتہ توارد ہو تو حیرت کا مکاں ہے
شاکر ہو دبیر آل نبی کی ہے یہ تائید | تازہ ہے تمام سخن اور تازہ ہے تمہید
وزدان مضامین پہ نہ کر منع کی تاکید | تو مجتہد نظم ہے فرض ان پہ ہے تقلید

یا

یہ اور اسی طرح کے بہت سے اشعار کلام دبیر میں ملتے ہیں جس سے یہ حقیقت بھی کھل کر سامنے آجاتی ہے کہ مرزا دبیر نے نہ صرف جواب دیے ہیں بلکہ انیس کی طرح کے انداز بھی اپنائے ہیں۔

دبیر اور انیس کے متحد المضامین مراثی کے عنوان کے تحت بھی موازنہ نگاروں نے بڑے بڑے پینترے کھیلے ہیں لیکن وہ یہ بھول گئے کہ موضوع کا اتحاد ہوتے ہوئے بھی مضامین شعر گوئی مختلف ہو سکتے ہیں۔ چونکہ

میں دبیر اور انیس کے موازنے کا قائل نہیں ہوں اس لیے مضامین کے اتحاد کے تحت بحث کرنا نہیں چاہتا پھر بھی یہ کہتا چلوں کہ صنف سخن کے اعتبار سے مرثیہ ایک ''موضوع'' ہے تو کیا، اس موضوع پر طبع آزمائی کرنے والے سبھی شعرا ایک ایسے رجحانات کے حامل ہیں۔ مثال کے طور پر سودا اور میر دونوں نے غزلیں بھی لکھی ہیں تو کیا ان دونوں کی غزل گوئی بہ اعتبار صنف سخن ایک ہی موضوع اور مضامین کی طباع ہے؟ غالب اور ذوق ہم عصر ہیں دونوں نے صنف سخن کے لحاظ سے غزلیں بھی لکھی ہیں تو کیا غالب اور ذوق ایک ہی مضمون کے شاعر ہیں۔ دور نہ جائیے ناسخ اور آتش کو ہی لے لیجیے۔ زبان کی ایک اور اصلاح، کتربیونت، تہذیبی، سماجی، معاشرتی، تاریخی اور فکری پس منظر کی روشنی میں ناسخ اور آتش کا موضوع اور مضمون غزل گوئی بھی ایک جیسا ہے؟ ظاہر ہے کہ ایسا نہیں ہے تو پھر متحد المضامین کی تلاش اور دفتر کے دفتر سیاہ کرنا کیا فعل عبث نہیں؟

دبیر اور انیس مرثیے کی حد تک ضرور اتحاد رکھتے ہیں اور نفس واقعہ کے اعتبار سے دونوں نے حضرت امام حسین علیہ السلام اور اہل بیت اطہار کی مدح وثنا اور مصائب وشدائد نظم کیے ہیں۔ لیکن نفس واقعہ کا اتحاد وہ نفس مضمون کے اتحاد کا سبب نہیں بن سکتا ہے۔ ایک ہی واقعہ مضامین کے مختلف موضوعات پیدا کرتا ہے۔ واقعہ کی یکسانیت، مضامین کی یکسانیت کا سبب نہیں بن سکتی ہے۔ نتیجہ کے طور پر کہا جا سکتا ہے کہ انیس نے رزمیہ منتخب کیا اور دبیر نے مرثیت کا برمحل استعمال، اصل روح مرثیہ نگاری کی پیش کر کے صحیح معنوں میں مرثیہ گوئی کی مثال قائم کر دی۔ میرے لیے بڑی آسانی ہو جاتی۔ اگر میں مراثی کا انتخاب بھی جا بجا دیتا اور اس طرح مضمون طویل بھی ہو جاتا لیکن میں اس انداز مقالہ نگاری سے قصداً انحراف کر رہا ہوں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اول تو میں موازنے یا مناظرے کے حق میں نہیں ہوں۔ دوسرے یہ کہ انیس اور دبیر کے متحد المضامین اور قریب المعنی مراثی کے پیش نظر کافی تگ و دو کی جا چکی ہے میں ارباب فکر ونظر کو مراثی دبیر کے مطالعہ کی براہ راست دعوت دینا چاہتا ہوں۔

اہل علم بخوبی جانتے ہیں کہ المیہ (Tragedy) اور رزمیہ (Epic) وہ علاحدہ مضمون ہیں۔ دبیر نے موضوع سخن اور نقل واقعہ کو المیہ قرار دیا ہے۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی ''دبستان دبیر'' میں تحریر فرماتے ہیں۔

> ''.....شعر وادب کا درک رکھنے والے اس حقیقت سے بخوبی واقف ہیں کہ ٹریجڈی (المیہ) اصناف سخن میں سب سے مشکل صنف ہوتی ہے اور انتہائی ترقی یافتہ زبانوں میں المیہ شاعری بہت کم ملتی ہے۔ مرزا صاحب کا کمال شعری اس سے ظاہر ہے کہ انہوں نے تقریباً ایک ہزار مرثیے یعنی المیہ شہ پارے پیش کیے اور ان کا ہر مرثیہ ایسا ہے کہ سننے والے کو اشک افشانی پر مجبور کر دیتا ہے۔ ان کے کمال فن اور قدرت

بیان کا یہ ایک زبردست ثبوت ہے اور جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ انہوں نے محض ایک ہی واقعہ (واقعۂ کربلا) کو بار بار نظم کیا ہے اور ہر مرثیہ قدرت بیان کے سہارے اس میں تاثیر پیدا کر دیا ہے تو ہمیں ان کی قوت بیان کے سامنے سرخم کر دینا پڑتا ہے۔''
(موازنہ انیس و دبیر۔ شبلی نعمانی)

ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی کے مندرجہ بالا بیان سے میں اس حد تک ضرور متفق ہوں کہ مرزا دبیر المیہ شاعر کا نام ہے لیکن اس کے ساتھ ہی یہ کہ انتہائی ترقی یافتہ زبانوں میں ''المیہ'' شاعری بہت کم ملتی ہے'' اس سے مجھے اتفاق نہیں زبان و ادب معاشرہ تہذیب چاہے جتنی بھی ترقی کرے، طربیہ اور المیہ سے اپنا منہ موڑ نہیں سکتی، انسانی فطرت اور انسانی نفسیات کے تقاضوں کو بھولا نہیں جا سکتا۔ خوشی اور رنج، انسانی فطرت کا ہی نتیجہ ہیں جس میں ترقی یافتہ اور غیر ترقی یافتہ کی کوئی قید نہیں۔ معلوم نہیں ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے کیسے یہ نتیجہ برآمد کر لیا کہ انتہائی ترقی یافتہ زبانوں میں المیہ شاعری بہت کم ملتی ہے جبکہ یہ متفقہ فیصلہ ہے جسے ارسطو نے اپنی تصنیف ''بوطیقا'' میں بھی تسلیم کیا ہے کہ ''المیہ شاعری'' رزمیہ شاعری سے افضل ہے۔ ملاحظہ ہو:

''ان تمام باتوں سے ٹریجڈی (المیہ) رزمیہ شاعری سے افضل ہے اور اگر وہ اپنا خاص مقصد من حیثیت المیہ زیادہ اچھی طرح پورا کرتی ہے تو اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ٹریجڈی مقابلاً افضل اور بہتر ہے اور وہ اپنے مقصد کی بہتر طریقہ پر تکمیل کرتی ہے۔'' (دبستان دبیر۔ ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی۔ ۱۵۸، اشاعت مئی ۱۹۶۶ء)

دبیر میں المیہ پہلوان کی مرثیہ نگاری کے فن کی ہر منزل میں نظر آتے ہیں۔ خواہ وہ میدان کارزار ہو یا ذوالفقار کی برش، چاہے ذوالجناح کی سرعت رفتار ہو یا شجاعت کی رفعتیں، یا صبر و استقلال کی منزل ہو یا شیدائیوں کی اشک افشانی، رخصت ہو یا رزم۔ مجموعی طور پر دبیر ''مرثیت'' کو اپنی مرثیہ نگاری کی دست رس سے باہر نہیں جانے دیتے ہیں۔ میرے نقطۂ نظر سے دراصل یہی ''دبیریت'' ہے جس سے خاک وخون میں لتھڑے ہوئے مناظر سنگ دلوں کو بھی رلا دیتے ہیں۔

میں اپنی ذاکری کی ابتدائی منزلوں میں دبیر اور انیس کے مراثی سلام اور رباعیاں پڑھی ہیں لیکن جو تاثیر دبیر کے مراثی اہل مجلس پر قائم کرتے تھے اور مآل مجلس کا سبب بنتے رہے وہ انیس کے نہیں۔ ہاں زبان کی لطافت، منظر کشی کی پھبن، رزمیہ عناصر معرکۂ جنگ و جدل کی شدت مراثی انیس کی روح ہیں لیکن باعتبار موضوع مرثیہ دبیر کا مآل گریہ و بکا ہے اور اس بنیادی خصوصیت کا حقیقی ورثہ دار دبیر ہے۔ دبیر کی مندرجہ ذیل رباعیاں ملاحظہ ہو:

جو مجلس ماتم میں یہاں روتا ہے
ہر فرد گنہ اس کی خدا دھوتا ہے
ثابت ہے حدیثوں سے کہ یہ قطرۂ اشک
ہر زخم حسین کی دوا ہوتا ہے

ہر چند ہزار سال آدم روئے
یعقوب بھی فرزند کو پیہم روئے
جس دم کیا حاسبان قدرت نے حساب
سجاد کے رونے سے بہت کم روئے

یا

اس بزم کو دعویٰ ہے کہ جنت میں ہو
آنسو ہیں رواں کہ بحر رحمت میں ہوں
کہتا ہے یہ دل سے مرہم داغ حسین
گنجینۂ مغفرت کی قیمت میں ہوں

مندرجہ بالا رباعیات کی روشنی میں دبیر کی مرثیہ گوئی کا موضوع سخن، اور مضمون نگاری آسانی سے سمجھی اور سمجھائی جاسکتی ہے کیونکہ ان میں دبیر نے خود اپنی مرثیہ نگاری کا مال اور ماحصل پیش کیا ہے جس میں ''دبیریت'' کا منفرد پہلو بھی نمایاں ہو جاتا ہے اور گزشتہ ادوار کے ناقدین کی سہل انگاری بھی ظاہر ہو جاتی ہے۔ اپنی بنائی ڈگر کے سالکوں نے سہل پسندی کو راہ نما بنا کر، ایک ہی بات کو مختلف انداز سے دہرایا ہے۔ جس سے مسائل سلجھنے کے بجائے الجھتے رہے ہیں یا یوں کہہ دیا جائے کہ غلط روایت کی سند مختلف زبانوں میں جمہوری نظام کے تحت پیش کرتے رہے ہیں جس میں صداقت نام کو نہیں ''دبیریت اور انیسیت'' کی افہام و تفہیم مغز سر کے آماس سے کم نہیں جس کے لیے ہمارے نام نہاد ناقدین اور محققین تیار نہیں۔ انیس صدی تقریبات کے سلسلے میں بھی کوئی ایسی تصنیف یا تالیف منظر عام پر نہ آسکی جسے اس صدی کا بیش بہا تحفہ قرار دیا جائے۔ اس طرح دبیر کے متعلق بھی کام کی رفتار سست رہی ہے۔ ایسے کام کی سخت ضرورت ہے۔ جس میں انیس اور دبیر کی شخصیت اور فن کو مسلم الثبوت بنا کر پیش کیا جائے جو روایتی موازنے اور مناظرے سے بلند و بالا ہو کر فکر و فن کی تلاش کا کامیاب نمونہ ہے۔

○

ظفر احمد صدیقی

کلام دبیر کا فنّی نظام

اس میں کوئی شبہ نہیں کہ مرزا دبیر ایک اہم اور قابلِ مطالعہ شاعر ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ہماری تنقید نے اب تک ان کی جانب خاطر خواہ توجہ نہیں کی ہے، بلکہ ہمارے ناقدین کا رویہ ان کے تعلق سے عموماً سرد مہری اور بے اعتنائی کا رہا ہے، دبیر کی طرف اس عدم اعتنا کا بڑا سبب میر انیس سے ان کی معاصرت ہے۔ اربابِ ذوق انیس اور کلامِ انیس کی دل فریبیوں میں اس طرح اُلجھے کہ دبیر کو بڑی حد تک نظر انداز کر گئے۔ لطف یہ ہے کہ اس بے راہ روی کی نوعیت بھی اجتہادی و تحقیقی نہیں، رواجی و تقلیدی ہے۔ حالاں کہ ادب کے باشعور قاری اور صاحب بصیرت ناقد کو ایسا باریک بیں، وسیع النظر اور متنوع ذوق کا مالک ہونا چاہیے کہ وہ بہ ہر رنگ بہار کا اثبات اور بہ ہر رخ جلوہ حق کا مشاہدہ کر سکے۔

بخشے ہے جلوۂ گل، ذوقِ تماشا غالب!
چشم کو چاہیے ہر رنگ میں وَا ہو جانا

کلام دبیر کے سلسلے میں پہلا اہم اور بنیادی نکتہ یہ ہے کہ دبیر اپنے شعری مزاج اور افتادِ طبع کے لحاظ سے سودا اور ناسخ و ذوق سے قریب تر ہیں۔ ان شعرا کے ہم مزاج اور ایک دوسرے سے قریب تر ہونے کا مفہوم یہ ہے کہ اگر ان کے نمائندہ کلام کا تجزیہ کیا جائے تو اس کی تہہ میں الفاظ وتراکیب کی شوکت و جزالت اور آہنگ میں دبدبۂ وشکوہ کے عناصر کارفرما نظر آئیں گے، چنانچہ سودا اور ذوق کے قصائد اور انشا و ناسخ کی غزلیات کی مابہ الامتیاز صفات یہی ہیں۔ اس نکتے کے پیشِ نظر اگر ہمیں دبیر کے رنگ سخن کے بارے میں کم سے کم الفاظ میں اظہار خیال کرنا ہو تو ہم یوں عرض کریں گے کہ دبیر کی بنیادی صفت ان کا رجزیہ انداز بیان ہے۔ رجز یعنی جنگی ترانوں میں ایک خاص قسم کا جوش وخروش، مبارزت کا انداز اور حریف کو لرزہ براندام کر دینے والی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دبیر کے نمائندہ مراثی یا مرثیوں کے نمائندہ اجزا اسی کیفیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ اس دعوے کی توضیح کے لیے ہم یہاں ایک مثال پیش کرتے ہیں۔ انیس کے مشہور مرثیے کا درج ذیل بند ہم میں سے اکثر نے نہ صرف یہ کہ سنا اور سنایا بلکہ پڑھا اور پڑھایا بھی ہوگا۔

نمک خوانِ تکلم ہے، فصاحت میری   ناطقے بند ہیں، سن سن کے بلاغت میری
رنگ اُڑتے ہیں وہ رنگین ہے عبارت میری   شور جس کا ہے وہ دریا ہے طبیعت میری
عمر گزری ہے اسی دشت کی سیاحی میں
پانچویں پشت ہے، شبیر کی مداحی میں

اس بند کے بالمقابل اب دبیر کا یہ بند دیکھیے:

اے دبدبۂ نظم! دو عالم کو ہلا دے   اے طنطنۂ طبع جزو کل کو ملا دے
اے معجزۂ فکر! فصاحت کو جلا دے   اے زمزمۂ نطق! بلاغت کو صلا دے
اے بائے بیاں! معنیٔ تسخیر کو حل کر
اے سین سخن! قاف سے تا قاف عمل کر

ان مماثلتوں کو ذہن میں رکھتے ہوئے کہ متذکرہ بالا دونوں بند مطلع کے بند ہیں۔ اور دونوں میں شاعرانہ تعلّی کا مضمون نظم کیا گیا ہے نیز بعض الفاظ بھی مشترک ہیں، یہ دیکھیے کہ انیس و دبیر کے لہجے کا فرق پھر بھی واضح اور نمایاں ہے۔ انیس کے پورے بند میں کوئی ایسا لفظ موجود نہیں، جو مخاطب کی موجودگی پر دلالت کرتا ہو، آپ چاہیں تو ان کے پورے بیان کو خود کلامی پر بھی محمول کر سکتے ہیں اور چاہیں تو اے شخص! سامع یا اے مخاطب جیسا کوئی لفظ محذوف مان کر اسے خطابیہ بیان بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف دبیر کا ہر مصرع، اے حرفِ خطاب سے شروع ہوتا ہے، گویا دبیر ہر مصرع کے آغاز میں مخاطب کی موجودگی کا احساس دلانا چاہتے ہیں، یہی نہیں بلکہ انھوں نے ہر مصرع کو ختم بھی فعل امر پر کیا ہے، جس کی ماہیت میں مخاطب بہ ذات خود داخل ہے۔ اسی طرح انھوں نے مسدس کے چھ مصرعوں میں مخاطب کو بارہ بار متوجہ کیا یا للکارا ہے۔ ساتھ ہی اس کیفیت کے استحکام کے لیے دبدبۂ نظم، طنطنۂ طبع، معجزہ فکر، زمزمۂ نطق، بائے بیاں اور سین سخن جیسی پُر شکوہ تراکیب اور ان کے صوتی آہنگ سے بھی پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے، جب کہ انیس کا بند اس قسم کی تراکیب سے خالی ہے۔ تیسری جانب دبیر نے سامع کو محظوظ و مرعوب کرنے کے لیے توضیح، تقابل اور تناسب کا بھی لحاظ رکھا ہے۔ اس سلسلے میں یہ نکتہ بھی قابلِ لحاظ ہے کہ انیس نے اپنے بند کے چھ مصرعوں میں ہر جگہ فعل متعدی سے احتراز کرتے ہوئے، فعل لازم یا فعل ناقص کے استعمال کو ترجیح دی ہے (بند ہیں/ اڑتے ہیں/ گزری ہے/ نمک ہے/ رنگین ہے/ پشت ہے) اس کے برخلاف دبیر نے ہر جگہ فعل متعدی کا استعمال کیا ہے یہ فرق بھی قابلِ ذکر ہے کہ انیس کی بیت معنی و مضمون کے لحاظ سے زمانہ ماضی سے متعلق ہے جب کہ دبیر کی بیت کا رُخ مستقبل کی جانب ہے رہا فعل لازم و متعدی اور ماضی و مستقبل میں کیفیت کا فرق، سو اس کی

توضیح کی چنداں حاجت نہیں، اس طرح بحیثیت مجموعی دبیر کے یہاں وہ لہجہ پیدا ہو گیا ہے، جس کی تعبیر ہم نے رجزیہ بیان سے کی ہے۔ اس کے برخلاف انیس کے لہجے کی بنیادی صفت سکون، ٹھہراؤ اور طمانیت ہے۔

فرزدق اور جریر عربی کے دو معاصر اور مدمقابل شعرا گزرے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان محاکمہ کرتے ہوئے ایک تیسرے معاصر شاعر اخطل نے کہا تھا کہ فرزدق پتھروں سے مجسمے تراشتا ہے اور جریر پانی سے شکلیں بناتا ہے۔ ''الفرزدق ینحت من صخر، و جریر یغرف من بحر'' یہ تمثیل دبیر اور انیس پر بھی بڑی حد تک صادق آتی ہے جس کی توضیح سطور بالا میں گزر چکی۔

دبیر اور ان کے ہم مزاج شعرا سودا، انشا اور ناسخ وغیرہ کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ ہمیں جذباتی سطح پر متاثر کرنے کے بجائے ذہنی و فکری طور پر مبہوت کر دینا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ گویا شاعری ان کے نزدیک جذباتی اپیل نہیں، بلکہ فن کاری و صنعت گری کا مظاہرہ ہے۔ نقطۂ نظر یا افتادِ طبع کے اس اختلاف کی بنا پر یہ شعرا قلبی واردات و کیفیات کی ترجمانی سے گریز کرتے ہیں۔ اور اگر ان موضوعات پر اظہار خیال کرتے بھی ہیں تو ان کا رنگ سخن نمایاں نہیں ہو پاتا۔ البتہ خارجی وجود رکھنے والی اشیا یا مظاہر و مناظر کو موضوع شعر بنانے میں یہ خاصی دلچسپی رکھتے ہیں اور ایسے مواقع پر ان کی شاعری کے جوہر بھی خوب کھلتے ہیں۔ غزل گوئی کے برخلاف قصیدہ گوئی میں سودا اور ذوق کی کامیابی کا راز یہی ہے۔ اس نکتے کے پیشِ نظر مراثی دبیر کا مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ وہ اپنے مراثی میں مختلف انسانی جذبات و کیفیات کی ترجمانی سے زیادہ سروکار نہیں رکھتے۔ البتہ چہرہ سراپا، رجز، جنگ، گھوڑے اور تلوار کی تعریف و توصیف جیسے موضوعات سے خاص شغف رکھتے ہیں اور ان موضوعات پر اظہار خیال کے وقت ان کی شاعری اپنے نقطۂ عروج کو پہنچ جاتی ہے۔

شبلی اور ان کے بعد کے ناقدین مثلاً کلیم الدین احمد وغیرہ دبیر کے ساتھ اس لیے انصاف نہ کر سکے کہ انھوں نے یہ کلیہ وضع کر لیا تھا کہ شاعری کی غرض و غایت لامحالہ جذبات انسان کی تحریک ہے اور شعر گوئی کا کمال یہی ہے کہ متکلم جس کیفیت سے دوچار تھا وہی مخاطب پر بھی طاری ہو جائے۔ حالاں کہ اوّل تو یہ مفروضہ ہی غلط ہے، کیوں کہ دنیا کی شاعری کا ایک بڑا حصّہ اس معیار پر پورا نہیں اترتا، مثلاً عربی، فارسی اور اُردو کی بیش تر مدحیہ شاعری، دوسرے اگر کسی شاعری سے یہ مقصد حاصل بھی ہوتا ہو تو یہ اس کا وصف اضافی ہے۔ نہ کہ وصف ذاتی، خلاصۂ کلام یہ ہے کہ دبیر کی شاعری دل کے بجائے ذہن و دماغ کو خطاب کرتی ہے اور اس کا اصل مقصد فن کاری و صنعت گری کے مظاہرے سے قاری و سامع کو مبہوت و متحیر بنا دینا ہے۔ اسی لیے وہ کسی ایک مضمون مثلاً طلوع صبح یا سراپا وغیرہ کو سو طرح نظم کرتے ہوئے کبھی نہیں تھکتے اور صنائع و بدائع

کے بیش از بیش استعمال پر زور دیتے ہیں۔

دبیر کے سلسلے میں تیسرا اہم نکتہ یہ ہے کہ علم بلاغت کی رو سے دبیر ایجاز کے بجائے اطناب، کے زیادہ دل دادہ ہیں، اس کے برخلاف انیس ایجاز، کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ اطناب، کلام کا عیب نہیں بلکہ اہل بلاغت کے نزدیک ایک مسلمہ پیرایہ بیان ہے۔ بہر حال اطناب سے شغف کی بنا پر دبیر جب بھی اپنے کسی پسندیدہ موضوع کو اٹھاتے ہیں، تو دیر تک اور دور تک بیان کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ مختلف شعری وسائل سے کام لیتے ہیں۔ مثلاً کبھی مفرد الفاظ کا ڈھیر لگا دیتے ہیں۔ کبھی مرکبات کا تسلسل قائم کر دیتے ہیں۔ اور کبھی پے در پے تشبیہات و استعارات لاتے چلے جاتے ہیں۔ لیکن خاص بات یہ ہے کہ ایسے مواقع پر ان کا فنی شعور پوری طرح بیدار رہتا ہے اور وہ الفاظ کے باہمی رشتوں اور مناسبتوں کی مکمل رعایت ملحوظ رکھتے ہیں۔ ایک مثال ملاحظہ ہو، فرماتے ہیں:

باران و قطرہ، باغ و گل و معدن گہر
صحرا و ذرّہ، برج و نجوم، آتش و شرر
طور کلیم، آب بقا، خضرِ نام ور
ظلمات و نور، شہر و بیاباں و خشک و تر
قائل ہیں سب کہ ثانیِ مولا محال ہے
اور ہے تو آئینے میں انھیں کا جمال ہے

اس بند میں اطناب کا عمل بالکل ظاہر ہے، چنانچہ اوّلین چار مصرعے مبتدا ہیں اور پانچواں مصرع خبر ہے اب رعایتوں پر غور کیجیے۔ پہلا مصرع ہے ''باران و قطرہ، باغ و گل و معدن گہر'' اس میں تین مرکب عطفی ہیں اور ہر مرکب کے دونوں جزو پوری طرح مربوط ہیں۔ اس کے علاوہ باران سے باغ اور باغ سے معدن تک ارتقائی کیفیت بھی ملحوظ ہے، کیوں کہ باران کا تعلق فضا کی بلندی سے ہے باغ کا سطح ارض سے اور معدن زمین کی گہرائی سے۔ دوسری رعایت یہ ہے کہ باران، باغ اور معدن تینوں اصل ہیں اور قطرہ، گل، گہر فرع ہیں اور تینوں اصل و فرع اپنی فطری ترتیب کے مطابق مذکور ہیں۔

اب دوسرے مصرع کو لیجیے، ''صحرا و ذرّہ، برج و نجوم، آتش و شرر'' میں سے ہر ایک مرکب عطفی کے دونوں اجزا ایک طرف باہم مربوط ہیں اور دوسری جانب ہر مرکب دوسرے مرکب سے بھی پیوست ہے۔ ایک تو اس لحاظ سے کہ ذرّہ و نجوم اور آتش و شرر میں تابانی کی صفت مشترک ہے دوسرے اس لیے کہ صحرا، برج اور آتش تینوں بالترتیب ذرہ نجوم اور شرر کے لیے ناف واقع ہو رہے ہیں۔ اور ہر جگہ ظرف کو مظروف پر مقدم رکھا گیا ہے۔

تیسرا مصرع ہے ''طور کلیم، آب بقا، خضرِ نام ور'' چوں کہ اس کے پہلے جزو میں ترکیب کے لیے واوِ

عطف کے بجائے کسرہ سے کام لیا گیا ہے اس لیے دوسرے اور تیسرے جزو میں بھی یہی صورت برقرار رکھی گئی ہے۔ معنوی لحاظ سے بھی اس مصرع کے تینوں جزو مربوط ہیں۔ طور ایک پہاڑ ہے۔ دریا پہاڑ سے نکلتے ہیں۔ اس لیے طور کلیم کے بعد، آب بقا بالکل مناسب ہے، پانی سبزہ اُگاتا ہے اس لیے اگلا مرکب، خضر نام ور، لایا گیا ہے اس کے علاوہ کلیم و خضر کا واقعہ بھی بہت مشہور ہے۔ اسی طرح خضر کے ساتھ آب بقا یعنی آب حیات کی تلمیح بھی شہرہ آفاق ہے۔

چوتھے مصرعے میں صفت تقابل کی رعایت ملحوظ ہے۔ چنانچہ ظلمات و نور، شہر و بیاباں و خشک و تر میں سے ہر مرکب عطفی کو باہم تقابل کی نسبت حاصل ہے۔ ان رعایات کے علاوہ بہ حیثیت مجموعی چاروں مصرعوں میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے ہر مصرع کو تین تین حصّوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔ پھر ہر حصّے کو واوِ عطف یا کسرے کے ذریعے مزدوج بنا دیا گیا ہے۔

صوتی، لفظی اور معنوی تقابل، تناسب اور ازدواج کے بعد بیت کے مصرع اوّل میں ممدوح کے ثانی کی یک لخت نفی کر دی گئی ہے۔ اس طریق کار کے ذریعہ شاعر نے یہ بتانا چاہا کہ کائنات میں ہر شے کا ثنیٰ یا مقابل موجود ہے، لیکن ممدوح کی ذات اس کلیے سے مستثنیٰ ہے، گویا وہ مافوق الکائنات ہے، ظاہر ہے کہ مدعا کے اثبات کی اس سے بہتر اور کوئی شکل نہیں ہو سکتی تھی۔ لطف یہ ہے کہ اس حقیقت کا اعلان و اعتراف شاعر نے اپنے بجائے خود مظاہر کائنات کی زبان سے کرا دیا ہے اس کے ساتھ ہی ''سب'' اور ''ثانی'' نیز ''اور''، ''محال'' میں صوتی تجانس کی بھی رعایت ہے۔ بیت کے مصرع ثانی کی بلاغت یہ ہے کہ بہ ظاہر رجوع و اعتراف پر مبنی ہے، لیکن اس سے درحقیقت دعوائے سابق کی تاکید و تائید ہو رہی ہے۔

بعض اہلِ علم حضرات کا خیال ہے کہ لفظی و معنوی رعایات و مناسبات ہماری زبان کے مزاج میں داخل ہیں، لہٰذا از خود بھی وجود پذیر ہو سکتی ہیں۔ اس لیے ان کے حوالے سے کسی شاعر کی انفرادیت یا صناعی و ہنرمندی پر استدلال درست نہیں۔ اس خیال کی تردید اور اپنے مدعا کے اثبات کے لیے ہم دبیر کے بند کے مماثل جوش کا ایک بند پیش کرتے ہیں۔ تاکہ دونوں کے موازنے سے دبیر کی حقیقی خوبیاں واضح طور پر سامنے آ جائیں۔ جوش اپنی نظم 'ماتم آزاری' میں فرماتے ہیں:

سرو سہی، نہ ساز، نہ سنبل نہ سبزہ زار — بلبل، نہ باغباں، نہ بہاراں، نہ برگ و بار
جیحوں، نہ جام جم، نہ جوانی، نہ جوئبار — گلشن، نہ گل بدن، نہ گلابی، نہ گل عذار

اب بوئے گل، نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ
وہ حبس ہے کہ لُو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

دبیر کی طرح جوش کے ابتدائی مصرعے بھی مبتدا ہیں اور اخیر کے مصرعوں میں خبر لائی گئی ہے۔ اسی طرح جہاں دبیر نے اپنے مصرعوں کو تین تین حصّوں میں تقسیم کیا تھا، وہیں جوش نے حرف نفی کے ذریعے انھیں چار چار ٹکڑوں میں بانٹ دیا ہے اس کے علاوہ جوش نے ابتدائی مصرعوں میں اس بات کا بھی لحاظ رکھا ہے کہ ہر مصرع یکساں حرف سے شروع ہونے والے مفردات پر مشتمل ہو۔ یہ جوش کی قادرالکلامی کی دلیل ہے، لیکن سوال یہ ہے کہ ان میں لفظی و معنوی رعایات کا تناسب کیا ہے؟ سب سے پہلے مصرع اوّل کو لیجیے۔ سرو سہی نہ ساز، نہ سبزہ زار، یہاں چار الفاظ لائے گئے ہیں۔ لیکن ہر ایک اپنی اپنی جگہ معلق ہے، کیوں کہ یہ نہ مزدوج ہیں، نہ متناسب اور نہ متقابل، آپ کہہ سکتے ہیں کہ ان میں ازدواج و تقابل نہ سہی، تناسب تو موجود ہے، کیوں کہ سرو، سنبل اور سبزہ تینوں از قسم نباتات ہیں۔ ہم جواباً عرض کریں گے کہ اوّل تو ساز درمیان میں حائل ہے دوسرے ہماری شعری روایات کے مطابق سرو، سنبل اور سبزہ زار کو متناسبات کے طور پر لانے کی کوئی نظیر موجود نہیں۔ بلکہ سرو، کے ساتھ 'قد'، 'قمری' یا 'سولی' کا ذکر ہونا چاہیے اور سنبل کے ساتھ سوسن و نرگس ، زلف یا تازیانے کا، اسی طرح سبزہ زار کے مناسبات میں، آب رواں، اور مخمل وغیرہ ہیں۔ مصرع ثانی میں بھی الفاظ کے مابین اجنبیت و بے گانگی کی یہی کیفیت موجود ہے، چنانچہ بلبل، باغ باں، بہاراں اور برگ و بار میں لفظی و معنوی رعایت کے پہلو مفقود ہیں۔ بلبل کا تناسب صیاد، شاخ اور گل وغیرہ سے ہے۔ نہ کہ باغباں سے۔ اسی طرح بہاراں اور برگ و بار بھی غیر مربوط ہیں۔ تیسرے مصرعے میں جیجوں اور جوئبار میں تکرار غیر ضروری ہے جام جم کا جیحوں سے اور جوانی کا جوئبار سے کوئی تعلق نہیں۔ چوتھے مصرعے میں گل بدن اور گل عذار کی تکرار کا بھی کوئی جواز موجود نہیں۔ اسی طرح گلشن، کو بلبل و باغباں اور گلابی، کو جام جم کے ہم فعل ہونا چاہیے تھا غرض یہ کہ جہاں دبیر کے مصرعے گوناگوں حیثیتوں سے باہم مربوط و پیوست ہیں وہیں جوش کے مصرعے صوتی مجانست سے قطع نظر ہر لحاظ سے غیر مربوط ہیں۔ البتہ جوش کے اس بند کی بیت شاعرانہ معیار پر پوری اترتی ہے۔ لہٰذا ثابت ہوا کہ رعایات و مناسبات کا فن بہر حال فن ہے اور جس طرح اعلان فن کاری کے نمونے از خود وجود میں نہیں آجاتے اسی طرح مفرد و مرکب کلمات اور مصرعوں اور ابیات کا ربط و نظم بھی کسی خود کار لسانی نظام کا لازمی نتیجہ نہیں ہوتا بلکہ ذہانت و طباعی، صناعی، و ہنرمندی اور کسب و ریاضت کا متقاضی ہوتا ہے۔ دبیر میں یہ تمام خوبیاں موجود تھیں۔

ناشر نقوی

دبیر شناسی اور نئے مرثیے کا اضافہ

اردو زبان و ادب کی تاریخ میں مرزا سلامت علی دبیر (1875-1803) وہ تنہا شاعر ہیں جنھوں نے سب سے زیادہ اشعار کہے ہیں۔ ثابت لکھنوی نے اپنی کتاب 'حیاتِ دبیر' میں مرزا دبیر کے اشعار کی تعداد ایک لاکھ بیس ہزار سے زیادہ بیان کی ہے۔ دبیر نے شاعری کی ہر صنف، مثلاً غزل، قصیدہ، مثنوی، رباعی، تاریخ گوئی، سلام، نوحہ، تضمین، شہر آشوب، مخمس، مسدس اور مرثیہ نگاری وغیرہ میں اپنے کمالِ فن کا ثبوت دیا ہے۔ مرثیے کی دنیا میں تو دبیر کو ناخدائے سخن کا درجہ حاصل ہے۔ جگ ظاہر ہے کہ مرزا دبیر اپنے عہد میں یگانہ روزگار شخصیت کے مالک تھے۔ اپنے زمانے کے مستند درسِ نظامیہ کے تحت جملہ علوم معقولہ اور منقولہ پر دسترس رکھتے تھے۔ عربی، فارسی اور اردو کی رائج کتبِ درسیہ ان کے مطالعہ میں رہیں۔ بقول غالب 'مرثیہ گوئی مرزا دبیر کا حق ہے دوسرا اس راہ میں قدم نہیں اٹھا سکتا، اسی طرح ناسخ نے کہا تھا 'سلامت علی سا طبیعت دار خلاقِ مضامین نہ ہوا ہے نہ ہوگا'۔ مستند شعراء کے ساتھ ساتھ آپ کا شمار معتبر طبقۂ علما میں بھی ہوتا تھا۔ دینیات، تفسیر و اصولِ حدیث و فقہ کی تعلیم سے بھی بہرہ مند تھے۔ انھوں نے نثر میں 'ابواب المصائب' جیسی کتاب اس وقت لکھ دی تھی کہ جب اردو میں نثر نگاری باقاعدہ شروع بھی نہیں ہوئی تھی۔ شاعری میں میر ضمیر لکھنوی کی شاگردی کی۔ اللہ نے دبیر کو بہترین حافظے سے بھی نوازا تھا۔ مزاج میں بلا کی مروت، سخاوت، قناعت، متانت، غیرت، جرات، اور صداقت تھی۔ لکھنؤ کے علاوہ فیض آباد، بنارس، پٹنہ، دہلی اور حیدر آباد کے علاوہ آپ نے دوسرے سخن نواز علاقوں کے سفر بھی کیے۔

سال 2003 تک دبیر کے مطبوعہ مرثیوں کی تعداد 390 اور قلمی مرثیوں کی تعداد 285 سامنے آئی تھی جس کی بنیاد پر ڈاکٹر تقی عابدی نے اپنی کتاب 'انتخابِ مراثی دبیر' میں دبیر کے کل مرثیوں کی تعداد 675 رقم کی ہے۔ تقی عابدی سے پہلے ڈاکٹر کاظم علی خاں نے اپنی کتاب 'تلاشِ دبیر' میں دبیر کے 390 مرثیوں کے مطلعوں کا اشاریہ دیا ہے۔ اسی طرح ڈاکٹر محمد زماں آزردہ نے اپنے تحقیقی مقالہ میں 450 مرثیوں کا ذکر کیا ہے۔ قابلِ

ذکر ہے کہ مرزا دبیر کی زندگی میں ان کا کوئی مرثیہ نہیں چھپا تھا البتہ کچھ مرثیوں کے کتابت شدہ نسخے ضرور تیار ہو گئے تھے۔ 1875 میں جب دبیر کا انتقال ہوا تو اسی سال کے آخر میں لکھنؤ کے احمدی پریس نے 'مرثیہ مرزا دبیر' کے نام سے 69 مراثی دو جلدوں میں شائع کیے تھے۔ ان مرثیوں کی اشاعت کے بعد دبیر فہمی کی لو اور ضو نے ایک نئی روپیدا کی جس کے زیرِ اثر 97-1896 میں اسی پریس نے دبیر کے مزید 368 مرثیوں کو 'دفترِ ماتم' کے زیرِ عنوان چودہ جلدوں میں چھاپ دیا۔ ان مراثی کے بارے میں مرزا دبیر کے فرزند مرزا اوج کا بیان ہے۔

> نواب نادر مرزا فیض آبادی نے مرزا صاحب کو بُلوایا اور اُن سے خواہش ظاہر کی کہ چودہ معصوموں کے حال میں مرثیے لکھ دیں تا کہ ہر معصوم کی وفات کے دن مجلس میں پڑھ سکیں۔ چنانچہ جب مرزا صاحب پالکی میں واپس لکھنؤ آئے تو راستے میں کہے گئے تمام مرثیوں کو نواب کے مصاحبین کو سونپ دیے۔ یہ مرثیے مختصر ہیں۔
>
> (کتاب مراثی دبیر ص:36)

مرزا اوج کے اس بیان سے دبیر کی زود گوئی کا آسانی سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے دبیر کے کلام کی تلاش بھی جاری ہے اور اس کی پرتیں بھی کُھل رہی ہیں۔ موجودہ دور میں تحقیق کی رفتار پہلے سے زیادہ تیز ہے ادھر مرزا دبیر سے منسوب مرثیوں میں الحاقی عناصر کا عمل بھی جاری ہے۔ 'دفترِ ماتم' کے 368 مراثی کے سامنے آنے کے بعد ڈاکٹر اکبر حیدری نے 'باقیاتِ دبیر' کے عنوان سے 26 مرثیے اور ڈاکٹر ہلال نقوی نے 1995 تک مزید 25 مرثیوں سے ادب کو متعارف کرایا ہے۔ فی زمانہ ابھی مرزا دبیر کے مرثیوں کی تعداد کے سلسلے میں کوئی حتمی فیصلہ نہیں کیا جا سکتا کیونکہ رثائی ادب میں ہونے والی کوئی نہ کوئی نئی تحقیق دبیر شناسی کوئی نہ کوئی نیا روشن دان کھول ہی دیتی ہے۔ موجودہ تکنالوجی کے ترقیاتی زمانے میں آن لائن ویب سائٹ emarsiya.com کو کِلک کریں تو مرزا دبیر کے 462 مراثی کبھی بھی اور کہیں بھی بیٹھ کر پڑھے جا سکتے ہیں جن کی روشنی میں اردو کے حروفِ تہجی کے مطابق میں نے التزامی ترتیب اس طرح دی ہے۔ حرفِ الف سے جن مرثیوں کا آغاز ہے ان کی تعداد 83 ہے، ب سے شروع ہونے والے مرثیے 16 ہیں پھر اسی تسلسل میں پ سے 10، ت سے 10، ث سے ا، ج سے 129، چ سے 2، ح سے 5، د سے 10، ر سے 13، س سے 12، ش سے 16، ص سے 3، غ سے 7، ف سے 8، ق سے 8، ک سے 49، گ سے 5، ل سے 2، م سے 24، ن سے 3، و سے 7 اور ی سے 14 مرثیے موجود ہیں۔

جیسے کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے کہ دبیر نے لکھنؤ کے علاوہ دوسرے علاقوں کے بھی سفر کیے۔ اس بات کی تائید میں ان کے کہے ہوئے ایسے تاریخی قطعات کو بھی دیکھا جا سکتا ہے جو کتبوں کے طور پر ہندوستان کے

مختلف علاقوں کے امام باڑوں کے صدر دروازوں پر دبیر کے مقطع کے ساتھ موجود ہیں ایسا ہی مندرجہ ذیل ایک قطعہ تاریخ، امروہہ میں محلہ کنکوئی کے امام باڑہ سید دوست علی کے صدر دروازے پر موجود ہے جو دبیر کی امروہہ آمد کا اشاریہ ہے۔

سیدِ دوست علی عاشق بود چوں روز و شب بعشقِ حسین
کرد تعمیر، منزلِ عالی تا کند مجلسِ شہِ کونین
ساخت بہرِ ضریحِ، تربتِ پاک شہ نشیں را، بنا کہ زینت و زین
خاستم سالش از دبیر خرد گفت بشمار، تربتِ حسنین

(تربت حسنین 1180 ہجری)

مذکورہ امام باڑے کے لیے سید دوست علی صاحب نے امام باڑے کے لیے اپنی آراضی 1180ھ میں مختص کی تھی جس پر عمارت کی تعمیر ان کے بیٹوں نے مکمل کی۔ سینہ بہ سینہ ہم یہ سنتے آئے ہیں کہ دوست علی صاحب کے پوتے مولوی حسن بخش صاحب (سید حسن مثنیٰ کے دادا) اوران کے ساتھی مولوی سید محمد سیادت اول جب تحصیلِ علم کے لیے 1260ھ میں لکھنؤ جا کر رہے تو دونوں کی قربت مرزا دبیر سے بھی رہی۔ وہیں دبیر کے امروہوی شاگرد امجد علی خان بھی حسن بخش صاحب سے ملنے آتے رہے۔ ان حضرات نے مرزا دبیر سے امروہہ آنے کا اصرار کیا۔ دبیر یہ بات پہلے سے ہی جانتے تھے کہ اہلِ امروہہ ان کے مرثیوں کے زیادہ عاشق ہیں چنانچہ وہ امروہہ تشریف لائے اور سید حسن بخش صاحب کے یہاں کچھ دنوں مہمان ہوئے مذکورہ قطعہ تاریخ اسی قیام کے دوران دبیر نے کہا تھا۔ یہ وہ زمانہ تھا کہ جب امروہہ میں دبیر کی تقلید اور اتباع میں یکتا امروہوی، حافظ محمد اسمٰعیل اور مومن حسین صفی جیسے اساتذہ بھی مرثیے کہہ رہے تھے۔ امروہہ اور لکھنؤ کے شعرا میں ایک تعلقِ خاص تھا۔ ڈاکٹر عظیم امروہوی نے اپنے ایک مضمون 'دبیر کے اثرات اور شعرائے امروہہ میں لکھا ہے۔

> "گزشتہ دو صدیوں میں امروہہ اور لکھنؤ کے درمیان ایک خاص قربت رہی، یہ تب ہی ممکن تھا کہ جب ذہنی ہم آہنگی اور زاویۂ نظر میں یکسانیت ہو۔ تہذیبوں میں مماثلت ہو اور پروازِ تخیل میں یکسوئی ہو۔" (مضمون: رسالہ العلم ممبئی ص:94، جون 1993)

دورانِ قیامِ امروہہ، دبیر نے مولوی حسن بخش کے بھتیجے سید فرحت علی کی سوزخوانی سنی جو وہ بطور فن لکھنؤ سے سیکھ کر آئے تھے۔ دبیر نے انھیں کافی سراہا۔ قیام دبیر کا فائدہ اٹھاتے ہوئے چچا بھتیجوں نے مرزا دبیر سے کربلا کے سب سے چھوٹے شہید حضرت علی اصغر کے ایک چھوٹے سے بینیہ مرثیہ کہنے کی درخواست کردی

جس کو قبول کر کے ایک ہی دن میں دبیر نے فرمائشی مرثیہ سہل ممتنع میں کہہ کر دے دیا جس کا مطلع ہے۔

ماں سے اصغر وداع ہوتے ہیں دیکھنے والے جان کھوتے ہیں
حرم اشکوں سے منھ کو دھوتے ہیں بوسے لے لے کے شاہ روتے ہیں
رن کو جاتے ہیں ماں بُلاتی ہے
ہاتھ پھیلائے ساتھ آتی ہے

یہ مرثیہ امروہہ کے ہمارے خاندان دیوان سید محمود کے امام باڑوں میں پچھلی ایک صدی سے زیادہ عرصے سے پڑھا جا رہا ہے۔ سوز خوانوں کے بستوں میں عام طور پر 15 سے 17 بند ہی لکھے ہوئے ہیں البتہ میرے والد سید ناظر حسین ناظر کے قلمی مسودے میں ۲۸ بند دیکھنے کو ملے جو بشمول مندرجہ ذیل مقطع انھوں نے 1934 میں لکھے تھے۔

روک بس اے دبیر اب تو قلم حالِ بانو نہ ہو سکے گا رقم
عرض کر اب، کہ اے شہِ عالم جلد بلوائیے امامِ اُمم
مر کے بھی گرد میں غلام رہے
آپ کے خادموں میں نام رہے

یہ مرثیہ مرزا دبیر کی کسی جلد میں ہمیں ابھی تک نظر نہیں آیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ اس اہم مرثیے کو مراثی دبیر میں اور شامل کر لیا جائے۔ ظاہر ہے سوز خوانوں کی فرمائش پر دبیر نے اور بھی مرثیے کہے ہیں جن کا ذکر کتابوں میں ملتا ہے ڈاکٹر تقی عابدی لکھتے ہیں:

"دبیر نے جب مرثیہ شروع کیا، اس زمانے میں مرثیہ گو شعرا سوز خوانوں کے رحم و کرم پر رہتے تھے کیونکہ انھی سوز خوانوں کی بدولت ان کے مرثیے مشہور ہوتے تھے۔ اس زمانے میں خواجہ میر درد کے نواسے میر علی لکھنؤ کے مشہور سوز خوان تھے جنھوں نے دبیر سے تین مرثیے کہلوائے تھے ان مرثیوں میں 'جب ہوئی ظہر تلک قتل سپاہِ شبیر' بھی موجود ہے۔" (انتخابِ مراثی دبیر۔ ص 26)

مذکورہ مرثیے کی بنیادی خوبی اس کا سہل ممتنع میں ہونا ہے یعنی چھوٹی بحر میں بڑی بات کا کہنا۔ سہلِ ممتنع کلام کا وہ وصف ہے جس میں برتے گئے لفظ بظاہر سادہ اور آسان ہوتے ہیں لیکن بباطن الفاظ کے معنی کی وسعت زیادہ ہوتی ہے۔ گہری اور بھرپور بات مختصر اور موثر عوامی زبان میں بیان کرنا شاعری میں فن کا درجہ رکھتی ہے۔ دبیر اپنی سہل پسندی کے جوہر اپنے دوسرے مرثیوں میں بھی دکھاتے رہے ہیں، مثلاً تلوار کی تعریف میں

ایک جگہ کہتے ہیں:

یاں سب کو تھا یقیں کہ وہاں تھی، وہیں نہ تھی — واں اتفاق تھا کہ، یہاں تھی یہیں نہ تھی
ہر جا تھی، اور جو پوچھو، کہاں تھی کہیں نہ تھی — لاکھوں کو قتل کرنے کو، ہاں تھی، نہیں نہ تھی
اُس برقِ ذوالفقار کے جلوے کہاں نہ تھے
واں تھی جہاں زمین نہ تھی، آسماں نہ تھے

لیکن متذکرہ مرثیے 'ماں سے اصغر وداع ہوتے ہیں' میں دبیر نے اپنی ادق گوئی کے تصور کو بھی توڑا ہے اور سہل ممتنع کے ساتھ ساتھ عورتوں کے نفسیات اور لہجے کا استعمال کرتے ہوئے طرزِ بیان کے جدید نکات سے بھی ہم آہنگ کیا ہے۔ مرزا دبیر اردو کے وہ تنہا شاعر ہیں جنھوں نے علمِ بدیع کی لفظی اور معنوی صنعتوں کا سب سے زیدہ استعمال کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر ظہیر فتح پوری 'بحیثیت شاعر دبیر نے زبان و بیان کی سطح پر اپنا فرض ادا کر دیا لیکن ہم پر دبیر کا قرض ابھی باقی ہے'۔ مجموعی مرثیہ نگاری میں دبیر کا یہ واحد مرثیہ ہے جو تصوراتی نظام کے ساتھ بحرِ خفیف مسدس یعنی 'فاعلاتن مفاعلن فعلن' کی تختی پر ہے۔ اس طرزِ نو میں مرثیہ نظم کرنے کی وجہ امروہہ والوں کی فرمائش تھی۔ مرثیے میں مقامی بول چال کا دبیر نے خاص خیال رکھا مثلاً، کہیو، لیجیو، جی کا اچھا ہونا، ہر گھڑی، پہروں، مِرے بچے، مینھ برستا، منھ لپیٹے، آپنی، پیٹ، واری وغیرہ الفاظ امروہہ کے رشتوں میں جس طرح عام ہیں اس طرح لکھنؤ میں نہیں ہیں۔ مرثیے کے مطلع کی بیت:

رن کو جاتے ہیں ماں بُلاتی ہے — ہاتھ پھیلائے ساتھ آتی ہے

یہاں دبیر کے لفظ اور قاری کی سماعت ہم آہنگ ہو کر تصوراتی نظام میں ترنگ پیدا کر دیتی ہے۔ 'ہاتھ پھیلائے ساتھ آتی ہے' بظاہر مصرعہ ہے لیکن نفسیاتی طور پر ایک ماں کا اضطراب ہے جو منظر بنکر بیچین کر دیتا ہے۔ اگلا بند اسی کیفیات کی توثیق ہے:

دم بہ دم یہ زباں پہ ہے جاری — علی اصغر کہاں چلے واری
ہے وہاں جمع، فرقۂ ناری — حافظ و ناصر، ایزدِ باری
عمر خالق، ہوا نصیب کرے
گھر میں آنا خدا نصیب کرے

اس بند میں دم بہ دم جاری کہہ کر آخری تین مصرعوں میں دبیر نے حضرت علی اصغر کی ماں سے اللہ کے تین نام معنویت کی مناسبتوں کو سمو کر کہلوائے ہیں۔ ایزدِ باری، محافظ کے طور پر، خالق، طولِ عمر کی رعایت سے، اور خدا، نصیب سے وابستہ ہے۔ جن آسان لفظوں کے معنی ممکن ہی نہیں ہیں ان کی وسعت کو دبیر نے بیان کی

پاکیزگی اور بندش کی چستی میں پرو کر ہر بند میں جو شعری محاسن پیدا کیے ہیں وہ ان کا ہی معجزۂ فن ہے۔ یہ مرثیہ ثابت کرتا ہے کہ رثائیت دبیریت کی شناخت ہے۔ مرثیے کے تیسرے بند سے بارھویں بند تک ممدوح علی اصغر کی ماں ممدوح کے جواں سال بھائی حضرت علی اکبر کے لیے ممدوح کو پیغام اور ہدایت دیتی ہے کہ تم جنت میں جا کر ماں کی طرف سے کیا کیا کہنا۔ اس کے بعد پھر شِشماہے کی طرف دبیر مرثیے کو موڑتے ہیں:

پہنچے نزدیکِ در جو شاہِ زماں　　　کس قدر بے قرار ہوگئی ماں
اشک کا چشم سے بہا طوفاں　　　پیٹ کر اس قدر ہوئی گریاں
رشکِ گل، رشکِ باغ جاتا ہے
میرے گھر کا چراغ جاتا ہے

نکلے خیمے سے بس امامِ زمن　　　رخِ انور ہُوا جو سایہ فگن
ہوگیا ہاتھ عشرتِ گلشن　　　ہر طرف رن میں تھی بہارِ چمن
بُوئے گیسوئے مشکبو کی دوڑ دوڑ گئی
شور تھا کس طرف کو دوڑ گئی

مرزا دبیر نے سہلِ ممتنع کے ساتھ ساتھ دوسرا التزام اس مرثیے میں بے ساختہ اور با محاورہ مصرعوں کو نظم کر کے کیا ہے مثلاً:

☆ گھر میں آنا خدا نصیب کرے
☆ جی تو اچھا ہے پوچھنا اصغر
☆ خاک ہے ایسی زندگانی پر
☆ سارا گھر تم کو یاد کرتا ہے
☆ دشمنوں کو بھی پیار آتا ہے
☆ اجر اس کا تمھیں خدا دے گا
☆ دوست ہو اس لیے کہا تم سے
☆ منھ پہ منھ رکھ کے خوب پیار کیا
☆ کیوں مری جان اب تو پیاس نہیں
☆ ماں تمھیں ڈھونڈنے کہاں جائے

دبیر کے ان مصرعوں کی نہ تشریح ہوسکتی ہے نہ ان کے بینیہ اور بیانیہ میں اشکوں پر باندھ باندھے جاسکتے

ہیں۔اس مرثیے کے تین مختلف بند یہ بھی ملاحظہ ہوں: یہ وہ مقام ہے جب امام حسین اپنے ہاتھوں پر صغیر کو لیے ہوئے فوجِ یزید سے مخاطب ہیں:

کہتے ہیں ہم تمہارے مہماں ہیں — مضطر و بیکس و پریشاں ہیں
دم نکلنے کے اب تو ساماں ہیں — تھوڑے پانی کے تم سے خواہاں ہیں
عزت و جاہ، کبریا دے گا
اجر اس کا تمھیں خدا دے گا

حسین کے اس سوال کا فوج کی طرف سے جواب، تیر حرملہ سے ملا اور ششماہہ بچہ نڈھال ہوگیا۔ دبیر کا بیانیہ ملاحظہ ہو:

کُھل گیا منھ رُکا گلے میں جو دم — اور کھنچنے لگیں رگیں کم کم
آنکھوں کو پھیرنے لگے پیہم — سانس کا اور ہوگیا عالم
دیکھ کر خون سہمے جاتے تھے
مُٹھیاں باندھے تھرتھراتے تھے

ختم جب ہوچکے علی اصغر — خوب روئے حسین چلا کر
نکلی خیمے سے پیٹتی مادر — تھے یہ نالے کہ ہائے رشکِ قمر
لال کچھ بس نہیں جو مر جائے
ماں تمھیں ڈھونڈنے کدھر جائے

اور مرثیے کا مقطع ہے:

روک بس اے دبیر اب تو قلم — حالِ بانو نہ ہو سکے گا رقم
عرض کر اب، کہ اے شہِ عالم — جلد بلوائیے امامِ اُمم
مرکے بھی گرد میں غلام رہے
آپ کے خادموں میں نام رہے

مرزا دبیر کا یہ مرثیہ بیانیہ اور بیانیہ دونوں طرز میں جدید اسلوب کی بھی مثال ہے اور اردو مرثیہ میں بھی ایک اضافہ ہے۔ میں اس مرثیے کو emarsiya.com کو تو بھیج ہی دوں گا۔ دبیر اور مرثیہ فہم ادب دوستوں سے گزارش بھی کروں گا کہ وہ اپنے قدیم بزرگوں کے بستوں کو ازسرِ نو کھنگالیں ممکن ہے آپ کی کوششوں سے بزرگوں کی محنتیں سامنے آجائیں اور اردو ادب نئے جہانِ معنی سے مزید فیضیاب ہوجائے۔ بقول پروفیسر سید

مرزا دبیر: عہد اور شعری کائنات

محمد سیادت نقوی:

موجودہ لسانی اور ادبی انحطاط کے پیشِ نظر اسلاف کے چھوڑے ہوئے لسانی اور ادبی ورثے کا سماجی تقاضوں کی روشنی میں گہرائی کے ساتھ جائزہ لینا اور عظیم ورثے کی افادیت سے پورے سماج کو روشناس کرانا بہت ضروری ہے۔ (فرہنگِ مراثی دبیر مع مختصر تشریح جلد اول: ص 12)

قابلِ ذکر ہے کہ دبیر اپنے سامعین اور قارئین ہی میں نہیں اپنے ممدوحین میں بھی محبوب رہے اس کا ثبوت ان کی اس دعا کا مستجاب ہونا ہے جو انھوں نے اپنی وفات کی تاریخ سے متعلق ایک رباعی میں کی تھی۔ دبیر کا انتقال 30۔محرم 1292ھ کو ہوا۔

تھا۔ مندرجہ ذیل رباعی کے دوسرے مصرعے میں دعا کے مستجاب ہونے کا ثبوت ہے:

جب مصحفِ ہستی مرا برہم کرنا سی پارۂ ایامِ محرم کرنا
برباد نہ جائے مری خاک اے گردوں تیار چراغِ بزمِ ماتم کرنا

گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں جن ادب نوازوں اور مرثیوں کے چاہنے والوں نے ہمیں چھ سو سے زیادہ دبیر کے مرثیوں سے متعارف کرایا ہے میں ان سب کو سلام پیش کرتا ہوں۔

احمد محفوظ

مرزا سلامت علی دبیر

مرزا سلامت علی دبیر (۱۸۷۵-۱۸۰۳) کے بارے میں کچھ گفتگو کرنے سے پہلے چند حقائق پر ایک نظر ڈال لینا مناسب ہوگا۔ پہلی بات یہ کہ اردو مرثیے کی دنیا میں میر انیس اور مرزا دبیر کا نام ایک ساتھ لیا جاتا ہے، اور یہ کہ مرثیہ نگاروں میں انھیں سب سے بلند مرتبہ حاصل ہے۔ دوسری بات یہ کہ یہ دونوں شعرا نہ صرف ہم عصر ہیں بلکہ ہم عمر بھی ہیں، یعنی دونوں کی پیدائش ایک ہی سال ۱۸۰۳ میں ہوئی، اور دونوں کی مدت عمر میں محض ایک سال کا فرق ہے۔ دونوں نے لکھنؤ میں زندگی گزاری اور وہیں اپنے کمال فن کا مظاہرہ کیا۔ تیسری بات یہ کہ دونوں کو ان کی زندگی میں اگرچہ غیر معمولی شہرت حاصل ہوئی اور چار دانگ عالم میں ان کا ڈنکا بجا، لیکن بعد کے زمانے میں مرزا دبیر کے مرتبے کو میر انیس کے مقابلے میں کمتر سمجھا گیا۔ یعنی زمانۂ مابعد میں جو قبول عام انیس کا مقسوم ٹھہرا، اس سے مرزا دبیر بڑی حد تک محروم رہے۔ چوتھی اور آخری بات یہ کہ انیس کی برتری اور دبیر کی کم حیثیتی کی صورت حال آج بھی کم و بیش اسی طرح قائم ہے۔

ان باتوں کی روشنی میں اب کچھ سوال پوچھے جا سکتے ہیں۔ پہلا سوال یہ کہ انیس اور دبیر کی زندگی میں دونوں کی غیر معمولی مقبولیت کا بنیادی سبب کیا تھا؟ دوسرا سوال یہ پوچھا جا سکتا ہے کہ بعد کے زمانے میں ایسا کیا ہوا کہ میر انیس کی مقبولیت تو اسی طرح قائم رہی بلکہ اس میں مزید استحکام پیدا ہوا، لیکن مرزا دبیر کی شہرت بہت کم ہو گئی اور انھیں روایتی طور پر انیس کے مقابل شاعر کی حیثیت سے دیکھنے پر اکتفا کیا جاتا رہا؟ خیال رہے کہ جدید دور میں عام طور سے صورت حال کی اس تبدیلی کا محرک شبلی کو سمجھا جاتا ہے۔ لیکن میرے خیال میں یہ مکمل حقیقت نہیں ہے۔ شبلی نے ''موازنۂ انیس و دبیر'' میں جو کچھ نہایت تفصیل کے ساتھ بیان کیا، اس کے ابتدائی نقوش ان سے پہلے منصۂ شہود پر آ چکے تھے۔ یہ نقوش چونکہ بہت مختصر اور اشاروں کی صورت میں تھے، اس لیے ان کی طرف شاید ویسی توجہ نہ دی جا سکی جیسی اور جتنی توجہ شبلی کے فرمودات کو حاصل ہوئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ موازنے میں مرزا دبیر کے تعلق سے شبلی کا طرز بیان خاصا سخت اور کہیں کہیں جارحانہ بھی

ہے، اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شبلی دبیر کی حیثیت کو بیجا طور پر کم کرنے کے متمنی ہیں۔ لیکن اس کے باوجود شبلی کے بیان کو پوری طرح بے بنیاد نہیں کہا جا سکتا۔

جیسا کہ میں نے ابھی عرض کیا کہ انیس و دبیر کے بارے میں شبلی کے خیالات بالکل نئے نہیں تھے، بلکہ اس کی مثال پہلے سے موجود تھی۔ چنانچہ ''آب حیات'' میں محمد حسین آزاد کا درج ذیل بیان ملاحظہ ہو۔ پہلے انیس کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

> ''میر انیس صاحب صفائی کلام، لطف زبان، چاشنی محاورہ، خوبی بندش، حسن اسلوب، مناسبت مقام، طرز ادا اور سلسلے کی ترتیب میں جواب نہیں رکھتے۔ اور یہی رعایتیں ان کی کم گوئی کا سبب تھیں۔''

اس کے فوراً بعد مرزا دبیر کے تعلق سے آزاد کہتے ہیں:

> ''مرزا دبیر صاحب شوکت الفاظ، مضامین کی آمد، اس میں جابجا غم انگیز اشارے، درد خیز کنائے، المناک اور دلگداز انداز جو مرثیے کی غرض اصلی ہے، ان وصفوں میں بادشاہ تھے۔ یہ اعتراض حریفوں کا درست ہے کہ بعض ضعیف روایتیں اور دل خراش مضامین ایسے نظم ہو گئے ہیں جو مناسب نہ تھے۔ لیکن انسان کی طبیعت ایسی واقع ہوئی ہے کہ جب ایک مقصود کو مدنظر رکھ کر اس پر متوجہ ہوتا ہے تو اور پہلوؤں کا خیال بہت کم رہتا ہے۔ انھیں ایسی مجلسوں میں پڑھنا ہوتا تھا جہاں ہزارہا آدمی دوست دشمن جمع ہوتا تھا۔ تعریف کی بنیاد گریہ و بکا اور لطف سخن اور ایجاد مضامین پر ہوتی تھی۔ کمال یہ تھا کہ سب کو رلانا اور سب کے منھ سے تحسین کا نکالنا۔ اس شوق کے جذبے اور فکر ایجاد کی محویت میں جو کچھ قلم سے نکل جائے تعجب نہیں۔''

واضح رہے کہ یہ دونوں اقتباسات دبیر کے ترجمے کا حصہ ہیں۔ جیسا کہ ہم دیکھ سکتے ہیں، دوسرے اقتباس میں دبیر کے تعلق سے جو باتیں آزاد نے بیان کی ہیں، ان میں کئی اہم اشارے موجود ہیں، اور ان میں سب سے اہم اشارہ دبیر کے یہاں ایجاد مضامین کا ہے۔ اقتباس کے آخری جملے میں ''فکر ایجاد کی محویت'' کا فقرہ بیحد معنی خیز ہے۔ اس سے صاف ظاہر ہے کہ دبیر کا مقصود اصلی نئے نئے مضامین کی تلاش اور انھیں نئے پیرائے میں بیان کرنے میں کمال کا مظاہرہ تھا۔

میر انیس اور مرزا دبیر کے طرفداروں کے مابین اعتراض اور جواب اعتراض کی صورت حال کا نقشہ آزاد نے میر انیس کے بیان میں ذرا تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ دبیر کے بارے میں جو بات اوپر کے اقتباس میں

مختصر اشارے کے طور پر آئی ہے، یہاں اسے مزید وضاحت کے ساتھ دیکھا جا سکتا ہے۔ آزاد کے مخصوص الفاظ اور انداز میں اعتراض اور جواب اعتراض کی چند صورتوں پر نظر ڈال لینا یہاں دلچسپی سے خالی نہ ہوگا:

''۱۔ انیسی امت اپنے سخن آفریں کی صفائی کلام، حسن بیان اور لطف محاورہ پیش کر کے نظیر کی طلبگار ہوتی تھی۔

دبیری امت شوکت الفاظ، بلند پروازی اور تازگی مضامین کو مقابلے میں حاضر کرتی تھی۔

۲۔ انیسی امت کہتی تھی کہ جسے تم فخر کا سرمایہ سمجھتے ہو یہ باتیں دربار فصاحت میں نامقبول ہو کر خارج ہو چکی ہیں کہ فقط کوہ کندن اور کاہ برآوردن ہے۔

۳۔ دبیری امت کہتی تھی کہ تم اسے دشواری کہتے ہو۔ یہ علم کے جوہر ہیں۔ اسے بلاغت کہتے ہیں۔ تمھارے سخن آفریں کے بازوؤں میں علم کی طاقت ہو تو پہاڑوں کو چیرے اور یہ جواہر نکالے۔ انیس کے کلام میں ہے کیا؟ فقط زبانی باتوں کا جمع خرچ ہے۔

انیسی امت اس جواب پر چمک اٹھتی تھی اور کہتی تھی کہ کون سا خیال تمھارے سخن آفریں کا ہے جو ہمارے معنی آفریں کے ہاں نہیں ہے۔ تم نہیں جانتے۔ جسے باتوں کا جمع خرچ کہتے ہو، یہ صفائی کلام اور قدرت بیان کی خوبی ہے۔ اسے سہل ممتنع کہتے ہیں۔

... غرض جھگڑالو دعوے داروں کو کوئی تقریر خاموش نہ کر سکتی تھی۔ البتہ مجبوری کہ دونوں کے گلے تھکا کر آوازیں بند کر دیتی تھی۔ اور منصفی بیچ میں آکر کہتی تھی، دونوں اچھے، دونوں اچھے۔ کبھی کہتی وہ آفتاب ہیں یہ ماہ، کبھی یہ آفتاب وہ ماہ۔''

اس نسبتاً طویل اقتباس کو نقل کرنے کا ایک مقصد یہ تھا کہ اپنے عہد میں انیس اور دبیر کے یکساں قبول عام کی کیفیت کا اندازہ ہو جائے۔ لیکن اسی کے ساتھ اعتراض اور جواب کے پیرائے میں جو باتیں کہی گئی ہیں، ان سے دونوں شعرا کی امتیازی خصوصیات بھی واضح طور پر سامنے آجاتی ہیں۔ اس میں دبیر کے یہاں بلند پروازی اور تازگی مضامین والی بات سب سے اہم ہے۔

جیسا کہ ہم جانتے ہیں، اٹھارہویں صدی کے اواخر سے ہماری شعری روایت میں مضمون آفرینی کی ایک مخصوص شکل خیال بندی کا چلن شروع ہوا اور یہ طرز اس قدر مقبول ہوا کہ ناسخ اور آتش وغیرہ نے اسی طرز پر اپنے کلام کی بنیاد رکھی، اور بہت سے شعرا اس کی طرف مائل ہوئے۔ چنانچہ انیسویں صدی کے لکھنؤ میں خیال آفرینی یا خیال بندی کا رجحان بہت واضح دکھائی دیتا ہے۔ خیال بندی کے بارے میں مختصراً اتنا کہا جا سکتا ہے

کہ اس میں نئے مضامین کی تلاش پر نہ صرف سب سے زیادہ زور ہوتا ہے بلکہ انھیں نادر اور کبھی کبھی دور از کار تشبیہ واستعارے کے وسیلے سے بیان کرنا شاعرانہ کمال کی دلیل سمجھا جاتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ خیال بندی کے طرز کو غزل اور قصیدے میں فارسی اور اردو شعرا نے نہایت کامیابی کے ساتھ اختیار کیا۔ اسی کے ساتھ یہ بھی ملحوظ رہے کہ خیال بندی کے طرز کی نوعیت ایسی ہے جسے بیانیہ شاعری کے لیے زیادہ کارآمد نہیں کہا جاسکتا۔ چونکہ غزل اور قصیدہ بیانیہ شاعری کے زمرے میں نہیں ہیں، اس لیے ان میں یہ طرز عام طور سے نہایت خوبی کے ساتھ مستعمل رہا۔

اس بات سے شاید ہی کسی کو انکار ہو کہ مرزا دبیر کا عام مزاج خیال آفرینی یا خیال بندی کی طرف زیادہ مائل تھا۔ محمد حسین آزاد کے منقولہ بالا اقتباس میں اس کی طرف واضح اشارہ موجود ہے، اور ''ایجاد مضامین کی محویت'' کا فقرہ اسی کی طرف ہمیں متوجہ کرتا ہے۔ دبیر کے یہاں نئی نئی تشبیہات اور استعاروں کی کثرت اس بات کا بین ثبوت ہے کہ وہ بیان واقعہ کے دوران بھی خیال کی جدت اور اچھوتے مضامین کی تلاش میں زیادہ کوشاں رہتے تھے۔ اس کی مثالیں ان کے یہاں کثرت سے موجود ہیں۔ مثلاً حضرت عباس کی مدح میں ان کے مشہور مرثیہ ''کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے'' کے یہ بند دیکھیے:

ہیبت سے ہیں نہ قلعۂ افلاک کے در بند ۔۔۔ جلاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند
وا ہے کمر چرخ سے جوزا کا کمر بند ۔۔۔ سیارے ہیں غلطاں صفت طائر پر بند
انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے
خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

بیہوش ہے بجلی پہ سمند ان کا ہے ہشیار ۔۔۔ خوابیدہ ہیں سب طالع عباس ہے بیدار
پوشیدہ ہے خورشید علم ان کا نمودار ۔۔۔ بے نور ہے منھ چاند کا رخ ان کا ضیابار
سب جزو ہیں، کل رتبے میں کہلاتے ہیں عباس
کونین پیادہ ہیں سوار آتے ہیں عباس

ایک اور مشہور مرثیے کا یہ بند ملاحظہ ہو:

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی ۔۔۔ پنہاں درازی پر طاؤس شب ہوئی
اور قطع زلف لیلی زہرہ لقب ہوئی ۔۔۔ مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکر رفو تھی چرخ ہنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہو گیا پیوند کے لیے

مرزا دبیر کے مرثیوں کی کثیر تعداد کے پیش نظر یہ کہا جا سکتا ہے کہ یہاں محض دو تین بند کی مثال سے یہ بات ثابت نہیں ہوتی کہ ان کے یہاں حاوی رجحان نئے مضامین کی ایجاد و اختراع کا ہے۔ لیکن حقیقت یہی ہے کہ بیشتر مرثیوں میں دبیر نے زیادہ تر اپنی جولانی طبع کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس میں ان کا زیادہ زور صفائی بیان کے مقابلے میں مضامین کی تلاش اور انھیں اچھوتے انداز میں بیان کرنے پر رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ بیانیہ کی جو صورت میر انیس کے یہاں نظر آتی ہے، وہ عام طور سے دبیر کے یہاں کم دکھائی دیتی ہے۔

دبیر کی زندگی میں ان کے کلام کی شہرت اور مقبولیت کا سبب یہی تھا کہ اس وقت تک خیال بندی کے طرز کو نہ صرف پسندیدگی کی نظر سے دیکھا جاتا تھا بلکہ اس طرز میں شعرا اپنے کمال کا مظاہرہ کر کے قبول عام کی سند لیتے تھے۔ لیکن انیسویں صدی کے اواخر سے اس طرز کی مقبولیت بوجوہ نہ صرف کم ہوتی گئی بلکہ اسے ناپسندیدہ قرار دے دیا گیا۔ ایسی صورت میں دبیر کے مرثیوں کی مقبولیت کا کم ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہیں ہے۔ حالی نے ''مقدمہ شعر و شاعری'' میں جہاں صنف مرثیہ پر گفتگو کی ہے، وہاں میر انیس کی تعریف و تحسین میں بہت کچھ کہا ہے، لیکن مرزا دبیر کا ذکر تو کیا ان کا نام بھی لینا گوارا نہ کیا۔ اس کی اصل وجہ اس کے سوا اور کیا ہو سکتی ہے کہ حالی جس طرح کی شاعری کے حامی تھے، اس کے سامنے خیال بندی کی شاعری ناپسندیدہ اور قابل نفریں ٹھہری تھی۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ جدید دور میں مرزا دبیر کی نامقبولیت کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ان کے مرثیے کا عام انداز جس طرز شعر پر قائم ہے وہ طرز زمانے کا پسند خاطر نہ رہا۔ اور دوسری بات یہ کہ انیس کے مقابلے میں دبیر کا بیانیہ اس لیے کم عیار ٹھہرتا ہے کہ اس کی اساس ایسے طرز پر قائم ہے جسے بیانیہ شاعری کے لیے زیادہ موزوں نہیں سمجھا گیا ہے۔

O

کوثر مظہری

دبیر کی مثنوی ’معراج نامہ‘

اردو شاعری میں مرزا سلامت علی دبیر کو ان کے مراثی اور رباعیات کے سبب شہرت و افتخار ہے لیکن انھوں نے قصائد بھی لکھے ہیں اور مثنویاں بھی۔ ڈاکٹر سید تقی عابدی نے ’مثنویات دبیر‘ کے نام سے دبیر کی آٹھ مثنویوں کو مبسوط مقدمے اور تعبیروں کے ساتھ مرتب کر دیا ہے جس کی اشاعت شاہد پبلی کیشنز دہلی سے 2005 میں ہو چکی ہے۔ اس مرتب کردہ کتاب کی خصوصیت یہ ہے کہ تقی عابدی صاحب نے ہر ایک مثنوی پر تبصرہ بھی کیا ہے جس میں ان کا تحقیقی ذہن بھی کام کرتا ہوا نظر آتا ہے۔

میں نے دبیر کی ایک مثنوی ’معراج نامہ‘ کا انتخاب کیا ہے جس میں 684 اشعار ہیں۔ اشعار کی تعداد میں اختلاف بھی پایا جاتا ہے۔ یہ مثنوی ’ممتاز نامہ‘ سے بھی موسوم ہے جس میں اولاً 773 اشعار تھے۔ مثنوی ’ممتاز نامہ‘ کو سب سے پہلے ڈاکٹر ذاکر حسین فاروقی نے ایک تعارفی مضمون لکھ کر اہل ادب کو اس سے روشناس کرایا۔ زیر مطالعہ کتاب میں تقی عابدی صاحب نے یہ کام کیا ہے کہ جو چند اشعار ’معراج نامہ‘ میں نہیں تھے انھیں ’ممتاز نامہ‘ سے لے کر یہاں شامل کر دیا۔

’معراج نامہ‘ کے نام ہی سے معلوم ہے کہ اس میں رسول اکرمؐ کے سفر معراج اور اس کے متعلقات کو منظوم کیا گیا ہے۔ اس نوع کی شاعری میں قوت ایجاد اور تخلیقیت کا جادو موضوع کے بجائے طرز ادا میں دکھایا جاتا ہے۔ ساتھ ہی یہ بھی محل نظر ہوتا ہے کہ قوتِ اظہار کو بے لگام نہ چھوڑا جائے کہ خواہ مخواہ غلو اور اغراق کے زاویے اور نقوش ابھرنے لگتے ہیں۔ لیکن، اس قدر گنجائش تو ضرور ہوتی ہے کہ مبالغہ کی ایسی راہ باقی رہے جو ہماری عقیدت کو بھلی لگے۔ اس ’معراج نامہ‘ میں ’براق‘ کی تیزی کا ذکر کیا گیا ہے جو ’سمند خیال‘ یعنی تخیل کے گھوڑے کی طرح تیز ہے۔ یہ چار اشعار ملاحظہ کیجیے اور دبیر کی قوت تخلیق کی داد دیجیے:

اگر وہ براقِ رسولِؐ زمن　　زمیں پر کسی جا ہو سایہ فگن

اور اُس سے کہیں شاہِ ارض و سما — کہ ہاں انتہا سب زمیں کی دکھا
یہ سن کر براقِ عجائب نما — دکھائے تماشائے زورِ خدا
نہ دوڑے نہ جنبش کرے اک ذرا — زمیں سے قدم بھی نہ ہوئے جدا
رہِ شرق و غرب و جنوب و شمال — کرے قطع مثل سمندِ خیال

یہاں براق کو عجائب نما بھی کہا ہے لیکن یہ عجائب نما براق زورِ خدا سے ہی چہار جوانب کو سمندِ خیال کی طرح بغیر جنبش کے طے کر لیتا ہے۔ بغیر دوڑے اور جنبش کے زمیں کی انتہا تک پہنچنے کی بات مبالغہ آمیز تو ہے لیکن چوں کہ یہ سب زورِ خدا سے ہو رہا ہے اس لیے کچھ بھی غیر فطری معلوم نہیں ہوتا۔ اس براق کے اور بھی اوصاف بیان ہوئے ہیں جن کا ذکر آگے آئے گا۔

یہ مثنوی بھی عام روایت کے مطابق حمد یہ نعتیہ اور منقبتیہ کلام سے شروع ہوتی ہے۔ یہ مثنوی بحر متقارب محذوب میں ہے۔ یہ ایک نہایت ہی سبک اور رواں بحر ہے۔ حمد کے بیس (20) اشعار ہیں، مناسب ہوگا اگر چند شعر یہاں پیش کر دیے جائیں:

زہے صنعتِ ربِّ لوح و قلم — کیے بے ورق جس نے چہرے رقم
طلسماتِ قدرت ہویدا کیے — کہا کُن تو کونین پیدا کیے
برآرندۂ حاجتِ مفلساں — کسِ بے کساں اور روزی رساں
نہ چوب و طناب و نہ میخ و ستوں — کھڑا حکم حق پر ہے گردونِ دوں
چلے اس پہ برق و ہوا کس قدر [illegible] — نہ جلنے کا ڈر اور نہ گرنے کا ڈر

ان شعروں میں دبیرؔ کی تخلیقیت اور صنعت گری دیکھی جا سکتی ہے۔ بے ورق چہرے رقم کرنے اور کسِ بے کساں جیسی ترکیبیں ان کی تخلیقیت کو واضح کرتی ہیں۔ ''برآرندۂ حاجتِ مفلساں'' کہنا بھی شاعر کی صناعی اور قدرتِ کلام پر دال ہے۔ خدا کی شان مختلف انداز میں اور مختلف حوالوں اور جہتوں کے ساتھ پیش کرنا شعرا کا وطیرہ اور طرزِ خاص رہا ہے۔ یہاں بھی اس کی جھلک دیکھی جا سکتی ہے۔ اس حصے کے بعد حضرت محمدؐ کے اوصاف حمیدہ اور معجزات کا ذکر کیا گیا ہے۔ چند شعر ملاحظہ کیجیے:

کہاں بُرّشِ تیغ کا یہ اثر — ہوا ان کی انگلی سے ٹکڑے قمر
چراغِ ہدایت سحابِ عطا — سپہرِ حشم کوہِ صبر و رضا

حضرت محمدؐ کی انگلی کی کاٹ کو بُرّشِ تیغ پر فوقیت دی گئی ہے اور یہ بھی کہا گیا ہے کہ ان کی ذات ہدایت کا چراغ اور عطا اور بخشش کا بادل تھی، نیز یہ کہ اس کی ذات جاہ و حشم کا آسمان اور صبر و رضا کا پہاڑ تھی۔ شاعری میں

قدرتِ کلام کے لیے الفاظ و تراکیب کا انتخاب اور برمحل در و بست لازمی ہوتا ہے۔ حالی نے اسی کو تفحص الفاظ کا نام دیا ہے۔ تشبیہات و استعارات اور دوسری صنعتوں کے برمحل استعمال پر بھی دبیر کو ملکہ تھا۔ یہاں چند اشعار دیکھیے جو براق رسول اکرمؐ کی شان میں کہے گئے ہیں:

رکابِ سفید از دُر شاہوار
مہار طلائی ہزاراں ہزار
زبرجد کے کان اور موتی کے پاؤں
برابر ضیا کے سبب دھوپ چھاؤں
میں سینے کو نیساں کہوں فی المثل
ٹپکتے تھے موتی عرق کے بدن
رکابِ براقِ فضیلت پناہ
بعینہٖ تھے دو دیدۂ مہر و ماہ
نہ دیکھے انھیں چشم شمس و قمر
رکابیں جو تھیں دو طرف جلوہ گر
وہ تھیں آنکھ کھولے بہ عیش و سرور
اِدھر ایک حور اور اُدھر ایک حور
کہ اسوار جب ہوں رسولؐ امم
رکھیں اپنی آنکھوں میں اُن کے قدم

رکاب کو مہر و ماہ کہا اور دونوں طرف کی رکابوں کی آنکھوں کو چشم ہائے حور سے تشبیہ دے کر شعری حسن کو فزوں تر کر دیا۔ پھر یہ کہ ایسا اہتمام گویا حوروں نے رسولؐ امم کے قدموں کو اپنی آنکھوں میں رکھنے کے لیے کیا۔ یہاں دبیر نے کیا ہی خوبصورت التزام کیا ہے۔ اس کے بعد براقِ رسولؐ کے لباس کے تجمل کو شعری پیکر عطا کیا گیا ہے۔ وہ ایک جنتی لباس تھا جس کا ہر ایک تار، تسبیح کا تار تھا۔ یہ بھی کہا ہے کہ پیرہن نے حضور کی خدمت میں سلام پیش کیا۔ پھر حضرت جبریل نے خدا کا پیغام پیش کیا۔ دبیر نے بڑی خوبصورتی سے عرش و کرسی کی منظر کشی کی ہے۔ ساتھ ہی حضورِ اکرمؐ کی شان و عظمت کو بھی پیش کیا ہے۔ کم و بیش پچیس (25) اشعار میں یہ ذکر ہوا ہے۔ جب حضورِ اکرمؐ نے اپنی تہی دستی کا ذکر کیا کہ خدا کے دربار میں آخر کیا لے کر چلوں تو حضرت جبریل نے کہا کہ خدا کی ذات بے نیاز ہے، اسے کسی شے کی ضرورت نہیں۔ یہاں چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں:

مری عرش و کرسی کو ممتاز کر
قدم رکھ کے ان کو سرافراز کر
یہاں اے رسالتؐ مآب آیئے
شتاب آیئے اب شتاب آیئے
درِ آسماں تیرے خاطر ہے وا
یہ گویا نصیبِ فلک سے کھلا
عجب یاں ہے بستی عجب شہر ہے
عجب باغ ہے اور عجب نہر ہے

آگے لکھا ہے کہ حضرت اسرافیل نے جامہ عطا کیا اور پھر حضرت جبریل کے ساتھ عازم سفر ہوئے:

عنانِ براقِ رسولؐ جلیل
ادب سے لیے حضرتِ جبرئیل
ندائے سرافیل مثلِ نقیب
کہ نصر من اللہ فتح قریب

تجمل جو فرمان باری میں تھا　　وہ سب مصطفٰے کی سواری میں تھا

جناب ثابت لکھنوی نے لکھا ہے کہ مرزا دبیر نے یہ مثنوی رواروی میں کہی ہے اور بندش و زبان سے ابتدائی مشق کی تصنیف پائی جاتی ہے (بحوالہ مثنویات دبیر از ڈاکٹر تقی عابدی) مذکورہ بالا اشعار میں 'بندش و زبان' کی کون سی کمی ہے۔ جس کے سبب جناب ثابت لکھنوی نے ایسا تاثر قائم کیا پتہ نہیں۔ ثابت لکھنوی کی اس تنقیدی رائے پر ڈاکٹر تقی عابدی نے بہت ہی مناسب ردعمل ظاہر کیا ہے۔ لکھتے ہیں:

> ''سرسری مطالعہ اور رواروی میں تبصرہ بعض اوقات بڑا مہنگا پڑتا ہے..... ہم تو صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ ثابت مرحوم اگر دقیق مطالعہ کرتے تو یہ عبارت نہ لکھتے..... یہاں مختلف واقعات، مکالمات اور منظر نگاری کے عمدہ نمونے ایسے نظر آتے ہیں کہ ہر مصرع دبیر کی قادرالکلامی کا کلمہ پڑھتا ہے۔'' (مثنویاتِ دبیر، ص 211)

دبیر کی قادرالکلامی اور تخلیقیت کی صلابت پر آسانی سے کوئی شخص الزام نہیں دھر سکتا۔

حضور اکرمؐ حضرت جبریل کے ساتھ آگے بڑھتے ہیں۔ آسمان کے فرشتے استقبال کرتے ہیں۔ وہیں جہنم کے مختار سے بھی ملاقات ہوتی ہے۔ پیارے نبیؐ کو جہنم دکھایا جاتا ہے جہاں مرد اور عورتیں عذاب میں مبتلا نظر آتی ہیں۔ زانیوں کے لیے تیار کردہ عذاب، بخیلوں اور فسق و فجور میں زندگی گزارنے والوں کے لیے تیار کردہ عذاب کا ذکر اس حصے میں کیا گیا ہے۔ یہ سب آسمانِ اول کے مناظر ہیں۔ دوسرے آسمان پر حضرت عیسیٰ اور یحییٰ نظر آتے ہیں۔ یہیں پر حضورؐ کو کچھ شکلیں نظر آتی ہیں جو کبھی گویا تو کبھی خاموش اور کبھی پردہ پوش ہوتی ہیں۔ جبرئیل امیں بتاتے ہیں کہ جتنے بھی کلمہ گو زمین پر ہیں یہ انھیں کی شکلیں ہیں جو ان کے اعمال کو دہراتی ہیں۔ خدا ان کے اعمال کو فخر کے ساتھ اپنے ملائک سے بیان کرتے ہیں اور جب ان سے کوئی گناہ ہوتا ہے تو ان کی شکلوں پر پردے ڈال دیے جاتے ہیں۔ یہ چند شعر دیکھیے:

ترے کلمہ گو جتنے ہیں خاص و عام　　یہ ہیں من و عن ان کی شکلیں تمام
زمیں پر وہ کرتے ہیں جو کچھ عمل　　وہی فعل کرتے ہیں یہ برمحل
بشر جب کہ کرتے ہیں طاعت ادا　　یہ شکلیں بھی کرتی ہیں ذکر خدا
یہ کہتا ہے تب خالقِ بے نیاز　　ذرا میرے بندوں کی دیکھو نماز
گنہ جبکہ کرتے ہیں اہل زمیں　　تو ہوتا ہے یہ حکم خالق وہیں

کہ بندوں پہ ہے رحمتِ بے حساب　　اب ان شکلوں پر ڈال دو تم حجاب
یہی بس ہے منظور ذاتِ الٰہ　　فرشتے نہ دیکھیں بشر کا گناہ

تیسرے آسمان پر حضور تشریف لاتے ہیں۔ دبیر نے بڑی ہی خوبصورتی سے منبع انوار کا ذکر کیا ہے، اور یہ بھی کہ ہر طرف حضور اقدس کے نور کا ظہور تھا۔ یہیں پر حضرت علی کا بھی ذکر ہوا ہے جن کے بارے میں فرشتے پوچھتے ہیں۔ چند اشعار دیکھیے جن سے دبیر کی قدرت کلام کا پتہ چلتا ہے:

ہوا محملِ نور کا واں نزول　　پئے جلوہ گاہِ جنابِ رسولؐ
وہ محمل پہ از چشم شہلائے حور　　کہ چالیس قسموں کے تھے اس میں نور
ہوئے جبکہ محمل پہ حضرت سوار　　تو فوراً علیؑ نور تھا آشکار
یہ تھا شور ہر سمت نزدیک و دور　　مشابہ ہے نورِ خدا سے یہ نور

چرخ چہارم پر حضرت ادریس سے ملاقات ہوتی ہے۔ حضرت جبریل ان کی تعریف کرتے ہیں۔ اس منظر میں بھی مرزا دبیر کا پر خلوص جذبہ متلاطم نظر آتا ہے۔ یہ اشعار دیکھیے:

نظر آیا واں ایک مردِ غیور　　مصوّر بہ نیکی مجسّم بہ نور
یہ جبریل سے ہنس کے بولے نبیؐ　　کہ یہ کون ہے مرد نیک اے اخی!
کہا اس نے مولا یہ ادریس ہے　　سدا شغل تسبیح و تقدیس ہے
اسی کے لیے حق نے یا مصطفیٰؐ　　رَفَعنا مکاناً علیاً کہا

اسی چرخ چہارم پر ایک گنبد خوشنما (قبہ ٔ خوش نما) کا ذکر ہے۔ جبریل امیں نے اسے 'شہر قم' کی تصویر بتایا۔ اس کی خوشبو کے آگے مشک تر کو بھی حیا آتی ہے۔ اس کی زمیں بامراد ہے۔ اسے شیعان علی کا شہر کہا گیا ہے۔ حضور اقدس پانچویں آسمان پر پہنچتے ہیں۔ یہاں پر ملائک جھک جھک کر تعظیم بجالاتے ہیں اور پھر محمدؐ سے حضرت علیؑ کے بارے میں دریافت کرتے ہیں۔ اس کے بعد فرشتے تفصیلات بیان کرنے لگتے ہیں۔ بارہ، تیرہ اشعار تک تفصیلات ہیں۔ چند اشعار دیکھیے تا کہ دبیر کی پر خلوص عقیدت کا اندازہ ہو سکے:

کیا حق نے مخلوق جب یا نبی　　لیا ہم سے پیمانِ حُبِّ علی

پھر یہ بتاتے ہیں کہ ہر ایک سال ہم حج بیت معمور کرتے ہیں۔ وہاں ایک نامہ ہے جس پر پہلے آپ کا نام ہے اور اس کے بعد نام علی اور حسنؓ اور اسی طرح مہدی تک کے نام درج ہیں۔ سارے اماموں کے بعد شیعوں کے نام لکھے ہیں۔ ہر سال ان ناموں کو ہم پڑھتے ہیں پھر یہ کہ ہم ہر روز پانچ مرتبہ زیارت کو جاتے ہیں۔ یہاں کچھ باتیں ایسی ہیں جو کہ مختلف فیہ ہوسکتی ہیں لیکن ہمیں شعری اوصاف و کمالات پر توجہ کرنی ہیں۔ چند اشعار اس حصے سے اور بھی پیش کیے جاتے ہیں:

ہر اک سال اے پیشوائے امم — حج بیت معمور کرتے ہیں ہم
وہاں ایک نامہ رکھا ہے سفید — کہ اس سے منور ہے چشم امید
ہے اس نامے پر پہلے حضرت کا نام — ترے بعد نام علی لاکلام
اماموں کے بعد اس میں شیعوں کے نام — ازل سے خدا نے لکھے ہیں تمام
زیارت کو شیعوں کے اے تاجدار — ہر اک روز جاتے ہیں ہم پانچ بار
یہ تو اپنی امت کو تاکید کر — رہیں حبّ حیدر میں شام و سحر
اگر ہوتے سب شیعۂ مرتضٰی — تو دوزخ کو پیدا نہ کرتا خدا

ان اشعار کی روشنی میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ مرحلہ خواہ کوئی بھی ہو، دبیر حضرت علی اور اہل بیت کا ذکر خیر ضرور نکال لیتے ہیں۔ یہی بات چھٹے آسمان کے حوالے سے بھی کہی جاسکتی ہے۔ جہاں پر، اونٹوں کی قطاریں ہیں۔ حضرت جبریل کو بھی پتہ نہیں ہوتا کہ ان اونٹوں پر کیا کچھ لدا ہوا ہے۔ پتہ چلتا ہے کہ یہ وہ کتب خانہ ہے جس کی تمام کتابوں میں حضرت علی کی مدح سرائی ہے۔ اس حصے میں مرزا دبیر نے اپنا پورا زور تخلیق صرف کیا ہے۔ حضرت جبریل بھی کہتے ہیں کہ جب سے وہ پیدا ہوئے اونٹوں کی یہی قطاریں دیکھ رہے ہیں۔ بیس اکیس اشعار تک عقیدت سے لبریز شاعری ہے جس میں حضرت علی کے اوصاف حمیدہ کا ذکر ہے۔ یہ چند اشعار دیکھیے:

قطار ان کی مشرق سے مغرب تلک — نگہبان اک اک کے دو دو ملک
ہر اک اونٹ پر دو کتابیں دھریں — سراپا وہ اسرار حق سے بھریں
یہ جبریل سے مصطفٰی نے کہا — کہ یہ کیا ہے اے قاصد کبریا
میں پیدا ہوا جب سے اے تاجدار — یونہی میں نے اونٹوں کی دیکھی قطار
ذرا پڑھیے تو لے کے کوئی کتاب — کہ ہے درج کیا اے رسالت مآب
اٹھا لی محمد نے تب اک کتاب — اُسے دست اقدس سے کھولا شتاب
نہ حال عجم تھا نہ ذکر عرب — فقط ایک علی کے فضائل تھے سب

یہ مدح علی کا کتب خانہ ہے — فضائل کے خرمن کا اک دانہ ہے

پھر غالباً دبیر کو خیال آتا ہے کہ میرا موضوعِ سخن تو دراصل 'معراج' ہے۔ اس لیے وہ یوں گویا ہوتے ہیں:

کدھر پھر گیا اے سمندِ قلم — تو معراج کی داستاں کر رقم

ساتویں آسمان پر سدرۃ المنتہیٰ اور اس کی شاخوں کا ذکر ہے جہاں جبریل رک جاتے ہیں۔ یہاں یہ بتایا گیا ہے کہ اس کی شاخوں پر میوے ہیں۔ اسے درخت طلسم بھی کہا گیا ہے۔ ساتھ ہی اور بھی خوبیاں بیان کی گئی ہیں۔ کچھ باتیں مجھے اسی مثنوی سے معلوم ہوئیں۔ یہ اشعار دیکھیے اور دبیر کی فکری وفنی بالیدگی کی داد دیجیے:

یہ سن کر ہوئے خندہ زن مصطفیٰ — نگہ کی سوئے سدرۃ المنتہیٰ
تو دیکھا کئی شاخوں کے درمیاں — لٹکتے ہیں پستاں نہایت کلاں
ہے پستانوں میں صنعتِ کردگار — کسی سے رواں دودھ ہے بار بار
کسی سے ہے مسکے کا روغن عیاں — کسی سے فقط شہد خالص رواں
کسی سے ہے گندم کا آٹا نمود — کسی سے ہے خوش رنگ میوہ نمود
ندا آئی ہاتف کی یا مصطفاً — تو سن مجھ سے پستان کا ماجرا
ہے امت پہ تیری عطائے خدا — یہ اطفال امت کی ہے سب غذا
جسے حق نے دنیا میں پیدا کیا — تو رزق اس کا پہلے مہیا کیا

ذرا آگے بڑھنے پر ایک نہر نظر آتی ہے جو نقرے کی طرح سفید اور جس کا پانی شہد سے بھی زیادہ شیریں۔ رسول اکرم نے جب پوچھا کہ یہ کون سی نہر ہے تو سنیے دبیر کی زبانی:

ندا آئی اس نہر سے یا نبیؐ — میں کوثر ہوں مالک ہے اس کا علیؓ

اس شعر پر میں کوئی تبصرہ نہیں کروں گا۔ آگے چل کر دبیر کی منظر کشی میں جو حسن ہے، اسے دیکھیے اور تخلیقی ہنرمندی اور پیکر تراشی کی داد دیجیے:

کہو لالے سے جلد ساغر بھرے — کہو ابر سے آب پاشی کرے
کوئی خاک روبِ صبا سے کہے — کہ ہاں خار و خس اب نہ باقی رہے
کہیں کبک و طاؤس کی ہو قطار — کہیں قمری و فاختہ بے شمار

اور اب اس سے بھی آگے جنت کی سیر اور اس کی عکاسی دیکھیے:

نظر آیا اک قصرِ عالی مقام — کہ عرش الٰہی سے تھا ہمکلام
کوئی خشت نقرہ کوئی خشت زر — تجلی جس سے ہو آفتاب و قمر

تہہ قصر لاکھوں مکاں پُرفضا — حساب ان کا کس سے ہو غیر از خدا
محمدؐ سے رضواں نے ہنس کر کہا — کہ یہ قصر عالی تو یا مصطفاً
ترا ہے مکاں اور تری آل کا — یہیں تا ابد ہوں گے جلوہ نما
ہوا قصر عالی کے یہ گھر تمام — پئے شیعانِ علی ہیں تمام

اشعار کی تشریح و تعبیر کم سے کم کی جا رہی ہے کہ اس کی گنجائشیں کم نظر آتی ہیں۔ اشعار تشریح طلب کم ہی ہیں۔ اب جبکہ رسول اکرم عرش پر ہیں تو اس کا نقشہ مرزا دبیر نے کچھ یوں پیش کیا ہے:

حجابِ وقار و حجابِ کمال — حجابِ کرامت حجابِ جلال
رسول خدا کا کہوں میں کیا راز — ادھر ناز تھا اور اُدھر تھا نیاز
زہے رتبہَ قدر خیرالانامؐ — جو پردے تھے حائل وہ اٹھے تمام
اُدھر تھے محمد اِدھر کردگار — اب آگے کہوں کیا کہ ہے آشکار
خدا سے یہ تھا قُرب خیرالانامؐ — فقط قاب قوسین کا تھا مقام

یہ مطلع بھی بالکل صاف ہے۔ خالق و مخلوق، اللہ اور اس کے حبیب کے درمیان قربت کا یہ مقام ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے بھی دیکھا گیا فوراً ان کا ذہن جست کرتا ہے اور حضرت علی کی شبیہ ابھرتی ہے اور بہ زبان رسول اکرم یہ بیان فرماتے ہیں کہ وہیں ایک فرشتہ صورت مرتضٰی میں نظر آتا ہے جس کے ہاتھ میں ایک تیغ ہے، وہ بھی حضرت علی کی شمشیر 'ذوالفقار' کی سی۔ اس کی توجیہ بھی بیان کی گئی ہے کہ فرشتوں کو فرقت علی شاق گزری تھی، اسی لیے میں نے اس کی شبیہ کا ایک فرشتہ پیدا کیا جس میں تمام اوصاف حضرت علی کے ہیں۔ اسی طرح ایک اور راز کا افشا ہوا ہے کہ اللہ کی آواز سن کر رسول اکرم چونک پڑے کہ یہ آواز تو میرے بھائی علیؑ کی ہے۔ اللہ نے کہا کہ کیوں کہ تجھے علی کی آواز پسند ہے اس لیے میں بہ زبان علی بات کرتا ہوں۔ آیئے اس تناظر کی توثیق میں چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

نظر آیا مابین عرشِ خدا — فرشتہ ہے ہم صورتِ مرتضا
لیے ہاتھ میں تیغ ہے آبدار — ہے وہ تیغ بھی صورت ذوالفقار
فرشتوں کو فرقت علی کی تھی شاق — علی کی زیارت کا تھا اشتیاق
سو ہم صورتِ سیدِ اوصیا — یہاں اس فرشتے کو پیدا کیا
زیارت کو آتے ہیں حور و ملک — رہے گی یہ تصویر محشر تلک

لکھا ہے وہ آواز رب العلا　　بعینہٖ تھی شیر خدا کی صدا
یہ تو بولتا ہے و یا مرتضا　　یہ ہے صاف بھائی علی کی صدا
علی کا تو عاشق ہے اے نیک ذات　　زبانِ علی سے میں کرتا ہوں بات

اس کے بعد اچانک ایک شور سا ہوا۔ حاملین عرش اعظم، تمام انبیا، اور حور و ملا تک زمین کی طرف دیکھنے لگے۔ معلوم ہوا کہ حضرت علی نے عرش کی طرف نگاہ کی تھی، اسی لیے یہ سب کے سب اُسے دیکھنے کو جھک گئے ہیں اور یہ بھی کہا گیا:

وہ مہر عرب ہے وہ ماہِ عجم　　علیؑ پر مباہات کرتے ہیں
بظاہر علی روئے دنیا پہ ہے　　بباطن علی عرش اعلیٰ پہ ہے

اس کے بعد یہ ذکر ہے کہ اللہ فرماتا ہے کہ ہم نے حضرت عیسیٰ، حضرت موسیٰ اور دوسرے نبیوں کو معجزے دیے اور تمھیں بازوے علی دیا:

مگر تجھ کو اللہ نے کیا دیا　　تجھے زورِ بازو علیؑ سا دیا

یہاں اب چوں کہ عرش پر اللہ کا سامنا ہے۔ چشمۂ صادر سے وضو کرنے کو کہا جاتا ہے۔ اللہ وضو کرنے کا طریقہ بتاتا ہے اور پھر نماز اور سجدے کا حکم ہوتا ہے۔ یہاں کی منظر کشی بھی دبیر نے بہت خوبصورت انداز میں کی ہے۔ یہ منتخب اشعار ملاحظہ کیجیے:

کرو سنگ اسود کو روئے نیاز　　پڑھو آج عرش خدا پر نماز
رکھو ہاتھ زانوئے اقدس پہ اب　　اٹھاؤ نظر کو سوئے عرشِ رب
نبیؐ نے نظر کی تو دیکھا وہ نور　　کہ غش ہوگئے خود رسولِ غیور
اٹھایا جو سجدے سے مولا نے سر　　وہی نورِ خالق پھر آیا نظر
تشہد کیا جب نبیؐ نے تمام　　تو کیا دیکھتے ہیں رسولؐ انام
کہ پیچھے ہیں صف بستہ سب انبیاء　　نمازِ جماعت ہیں کرتے ادا

پھر اللہ کی طرف سے آواز آتی ہے:

نبیؐ نے سلام علیکم کہا　　یہ فوراً ہوا پھر خطاب خدا
محمدؐ ہے تجھ پر درود و سلام　　ہوئی میری رحمت یہ تجھ پر تمام
تو میرا نبیؐ ہے تو میرا رسولؐ　　تو مقبول اور تیری طاعت قبول

ظاہر ہے یہ رخصت ہونے کا مقام ہے۔ اللہ نے پچاس وقت کی نمازیں عطا کیں۔ واپسی پر حضرت

موسیٰ نے پوچھ لیا کہ اپنی امت کے لیے کیا کچھ لے آئے جب حضور اکرم نے پچاس نمازوں کا ذکر کیا تو حضرت موسیٰ نے کہا کہ تمھاری امت ضعیف و نحیف ہے، لہٰذا اللہ کے حضور جا کر اسے کم کراؤ۔ لہٰذا، رسولؐ خدا کئی بار اللہ کے سامنے آتے رہے اور آخر کار پانچ وقت کی نمازیں رہ گئیں۔

اس معراج نامے میں آخری منظر شہدائے کربلا کا ہے جسے اللہ نے اپنے حبیبؐ کو دکھایا۔ عرش کے عقب میں جو پردہ ہٹا کر دیکھا تو چودہ مرقعے نظر آئے۔ وہاں خود اپنی تصویر اور حضرت فاطمہ، حضرت علی، حضرت حسینؓ کے مرقعے ہیں۔ لق و دق صحرا ہے، فوج شریر اور بارانِ تیر ہے، قاتل و مقتول ہیں۔ رسول اکرمؐ کے پوچھے جانے پر معلوم ہوتا ہے کہ مقتول آپؐ کا نواسا ہے اور قتال شمر ہے۔ یہ جو فوج ہے وہ فوج یزید ہے۔ گویا معراج میں ہی رسول اکرمؐ کو واقعہ کربلا کی خبر اور حضرت حسین کے شہید ہونے کی بشارت دے دی گئی تھی۔ یہ منظر کم وبیش 28 اشعار پر مشتمل ہیں۔

معراج سے واپسی پر حضور اکرمؐ نے دیکھا کہ دروازے کی زنجیر ہل رہی ہے اور بستر گرم ہے۔ دبیر نے یہاں اختتام کیا ہے۔ اللہ کے رسول حضرت علی سے اس معراج کا ذکر کرتے ہیں۔ یہ اشعار دیکھیے:

مگر آئے جب عرش سے فرش پر — تو دیکھا کہ ہلتی ہے زنجیرِ در
ہوئے زیب بستر جو خیرالوریٰ — بہ دستور وہ گرم تھا جا بہ جا
بلایا علی کو نبی نے شتاب — کہے سب خدا کے سوال و جواب
علی نے کہی مسکرا کر یہ بات — فدا تم پہ میں اے شہہ کائنات
نہ بندے سے کچھ دور معبود تھا — یہ بندہ وہیں شب کو موجود تھا

مرزا دبیر کی اس مثنوی کی روشنی میں ان کا جو شعری کردار ابھرتا ہے وہ توانا اور مستحکم ہے۔ ان میں قصہ گوئی، کردار نگاری اور منظر کشی کا ملکہ ہے۔ اس مثنوی میں 'معراج' کے واقعے کا جزیات کے ساتھ بیان ہوا ہے۔ البتہ کہیں کہیں اندازہ یہ ہوتا ہے کہ وہ حضرت علی اور اہل بیت کا ذکر کسی نہ کسی حوالے سے ضرور نکالنے کی کوشش کرتے ہیں۔ کہیں کہیں شدت بھی نظر آتی ہے۔ یہ مثنوی 'معراج نامہ' سے 'علی نامہ' ہوتے ہوتے رہ گئی ہے۔

O

مولا بخش

مراثی دبیر کی شعریات: ماورا تقابلی اور دفاعی تنقید

عربی اور فارسی نقد نے موازنے کی روایت کو پروان چڑھایا تھا جو شبلی تک آتے آتے شدید دفاعی و نزاعی شعریات کی صورت اختیار کر گئی۔ انیس و دبیر، جسے دبیر و انیس لکھنا صحیح ہوگا مگر حروف تہجی کی ترتیب یعنی 'الف' پہلے اور 'د' بعد میں یعنی انیس پھر دبیر نے بھی انیس کو فائدہ پہنچایا اور مولانا شبلی نے اپنی تقابلی تنقید پر مبنی کتاب کا نام 'موازنہ انیس و دبیر' ہی رکھا جس کے عقب میں حروف تہجی کی ترتیب کا زیادہ رول معلوم ہوتا ہے۔ اپنی ''موازنہ انیس و دبیر'' میں شبلی نقاد سے زیادہ دبیر اور انیس کے ان شائقین، سامعین اور مناظرہ کرنے والے شاگردوں میں نظر آتے ہیں جنہیں کسی قیمت پر ایک دوسرے کو نیچا دکھانا تھا۔ یعنی انیسیوں اور اور دبیریوں کو برانگیخت کرنے میں شبلی سے قبل صفدر حسین کی کتاب 'شمس الضحیٰ' (۱۸۸۰ء) محمد حسین آزاد کی کتاب 'آب حیات' میں شامل آتش لطیفہ اور موازنہ انیس و دبیر نے اہم رول ادا کیا۔ بالائے ستم ردّ موازنہ کے سلسلے ثابت ہوئے مثلاً افضل حسین ثابت کی کتاب 'حیات دبیر'، افضل علی صفو کی کتاب 'رد الموازنہ'، شیخ حسن رضا کی کتاب 'تردید موازنہ' اور نظیر الحسن فوق کی 'المیزان' نے مرثیے کے دو شعراء دبیر اور انیس کو نزاعی اور دفاعی شعریات کا شکار بنانے میں اہم رول ادا کیا ہے۔ موازنہ اور ردّ موازنہ کی اس بحث میں امداد امام اثر اور حالی محتاط رویے کے ساتھ انیس کی شاعری کے مداح نظر آتے ہیں لیکن اس عہد کا بڑا شاعر غالب حالی، امداد اثر سے الگ رائے قائم کرتا نظر آتا ہے۔ جمیل جالبی لکھتے ہیں:

> ''۱۲۸۲ھ/۱۸۶۵ء میں صفیر بلگرامی آراہ (بہار) سے مارہرہ اور وہاں سے اپنے منجھلے ماموں حضرت شاہ عالم مارہروی کے ساتھ دہلی آئے اور مرزا غالب کے شاگرد ہوئے۔ صفیر نے ''جلوۂ خضر'' میں لکھا ہے کہ ایک دن مرثیے کا ذکر آ گیا۔ فرمانے لگے کہ ''میں نے بھی ایک مرثیہ شروع کیا تھا۔ تین بند کہہ کر دیکھا تو ''واسوخت'' ہو گیا ... پھر فرمایا واقعی یہ حق مرزا دبیر کا ہے۔ دوسرا اس راہ میں قدم

نہیں اٹھا سکتا۔" اس زمانے میں میر انیس بھی لکھنؤ میں موجود تھے اور مرثیہ گو کی حیثیت سے ان کی شہرت دور دور تک پھیلی ہوئی تھی۔ سوال یہ ہے کہ مرزا غالب نے مرزا دبیر ہی کا ذکر کیوں کیا جب کہ ایک خط بنام غلام غوث خاں بے خبر میں سہل ممتنع پر بحث کرتے ہوئے غالب نے انیس کے شعر پر صحیح اعتراض بھی کیا تھا۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ اس دور میں ناسخ کے "طرز جدید" کا طوطی بول رہا تھا جس کی پیروی چھوٹے بڑے سب شاعر کر رہے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی کیا جاسکتا ہے کہ ۱۲۴۰ھ میں جب دبیر کے استاد میر ضمیر کے استاد مصحفی نے اپنا دیوان ششم مرتب کیا تو دیباچہ میں لکھا کہ یہ دیوان میں نے ناسخ کے رنگ میں کہا ہے۔ اسی طرح غالب اور مومن نے اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں رنگِ ناسخ (طرزِ جدید) میں شعر کہنے کی مشق کی۔ رنگِ ناسخ اس دور کے طبقۂ خواص کی تہذیب کا پسندیدہ و محبوب رنگِ شاعری تھا جس میں خیال بندی، مضمون آفرینی، مثالیہ اور قوتِ متخیلہ سے نئی نئی مناسبات تلاش کر کے دور کے مضمون کو استدلال کے ساتھ ربط دیا جاتا تھا۔ مرزا دبیر کا رجحان بھی ناسخ کے اسی رنگِ سخن کی طرف تھا۔ وہ بھی طبقۂ خواص میں اسی لیے اپنے دور میں اپنے ہم عصر میر انیس سے زیادہ بڑے مرثیہ گو سمجھے جاتے تھے اور اسی لیے مرزا دبیر غازی الدین حیدر سے لے کر واجد علی شاہ کے دورِ حکومت تک دربار سے وابستہ رہے۔ ملکہ زمانی زوجہ شاہ نصیر الدین حیدر، ان کی بیٹی سلطان عالیہ زوجہ نواب ممتاز الدولہ، حاجی بیگم دختر محمد علی شاہ کے ساتھ ہی نواب اقتدار الدولہ مستقیم الملک فرزند نواب سعادت علی خاں، نواب ممتاز الدولہ اور نواب والا قدر عرف وزیر وغیرہ ان کے شاگرد تھے۔ خود ناسخ بھی مرزا دبیر کا نیا مرثیہ سننے کے لیے اپنے ایک شاگرد حسین علی خاں اثر کے گھر جاتے تھے اور اشعار سن کر نئے مضمون پر بآواز بلند داد دیتے تھے۔"[۱]

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب دبیر کے قائل کیوں ہیں؟ جمیل جالبی اس کی وجہ ناسخ کا طرزِ جدید بتاتے ہیں جس کی پیروی خود غالب نے ابتداً کی تھی یعنی دبیر کا اسلوب غالب کے شعری اسلوب اور رنگ سے بہت قریب نظر آتا ہے۔ ظاہر ہے کہ فطری طور پر انسان اپنی طرح کی اشیاء کی طرف لپکتا ہے مگر شبلی کا نثری اسلوب جو شکوہ بیانی میں دبیر کے شعری اسلوب کے ذیل میں ہے یعنی اس حقیقت سے بے خبر شبلی نے خود اپنے اسکول کو ہی رد کرتے ہوئے اس امر پر توجہ نہ دی کہ وہ اپنے ہی اسکول کو رد کر رہے ہیں۔ اتنا ہی نہیں حالی اور امداد امام اثر

اپنے عہد میں تنقید لکھتے وقت نگاہیں کھلی رکھنے کی مثال قائم کرتے ہیں۔ مغرب میں تنقید میں جو تبدیلیاں آئی ہیں اس پر نگاہ رکھتے ہیں مگر شبلی کو خبر ہی نہیں کہ مشرقی ادب میں موازنے کی جو طرز ہے اس کے معنی انہیں کے عہد میں کیسے بدلتے چلے گئے ہیں۔ گوئٹے آخر کیوں تقابلی ادب اور تقابلی تنقید میں دلچسپی لیتے ہوئے تقابلی تنقید کا مقصد عالمی ادب کے تصور کی تشکیل قرار دیتا ہے۔ اقبال گوئٹے سے واقف تو ہیں لیکن شبلی نہیں۔ بڑا نقاد اپنی ہم عصر دنیا میں ہو رہی تبدیلیوں پر نگاہ رکھتا ہے۔ شبلی اس امر کا ثبوت کم از کم موازنے کی حد تک نہیں دیتے۔

تقابل کا مقصد کسی کو کم یا کسی کو زیادہ کسی کو بڑا اور کسی کو چھوٹا شاعر ثابت کرنا نہیں۔ ادب عدالت میں سنائے جانے والے فیصلے کی محتاج نہیں۔ شعر و ادب میں فن پارہ یا تو زیادہ یا کم معنی خیز ہو سکتا ہے یہاں شعراء ایک دوسرے سے الگ ہو سکتے ہیں بڑے یا چھوٹے نہیں۔ تقابلی ادب نے اسی لیے عالمی ادب کا تصور پیش کیا ہے۔ انیسویں صدی میں روس اور یوروپی ادب کے مشترکہ ادبی اقدار کی نشاندہی پر مبنی کتاب English Literature and Russian Aesthetic Renaissance ہے۔ اس طرح Fydor Buslav نے اپنے مطالعے میں دو ادبیات میں Spirit of Times کو نشان زد کیا۔ ان مطالبات میں دو نقادوں کے مشترکہ اقدار کو سمجھنے کی سعی کی گئی یہ دیکھنے کی سعی قطعاً غیر ضروری خیال کیا گیا کہ ان دو ادیبوں، شعراء یا ثقافتوں میں کون اعلیٰ ہے کون ادنیٰ ہے یعنی شعراء نہ بڑے ہوتے ہیں نہ چھوٹے صرف مختلف ہوتے ہیں جیسے زبانیں بڑی چھوٹی یا شیریں اور تیکھی نہیں ہوتیں صرف مختلف ہوتی ہیں۔

تقابلی تنقید ادبی ممدونیت کا کھوج کرتی ہے یعنی لین دین اندرون ملک زبانوں یا بیرون ملک کی زبانوں کی ادبیات میں اصناف کا سفر یا دیگر کسی رجحان کا سفر کیونکر ایک ادب سے دوسرے ادب میں ہوا یا ایک ہی ملک کے اور ایک ہی زبان کے شعراء میں ادبی کینن یا شعریات کے مختلف دھاروں سے وابستگی اور ایک رجحان کیونکر پیدا ہوتا ہے اور کیونکر کچھ شعراء مختلف یا مشترکہ شعری رجحان کے نمائندہ بن کر ابھرتے ہیں۔ دو شعراء میں قدر مشترک فنی اقدار جیسے زندگی کے گہرے سوال یا موت سے متعلق استفسارات خوف یا بے خوفی یا اسے قبول کرنے جیسے مسائل کس طرح ابھرتے ہیں۔ اس حد تک تو شبلی نے بھی مشترک فنی قدروں کی نشاندہی کی ہے مگر یہ رجحان بھی غیر صحت مند موازنے کی نذر ہو گیا۔ الغرض شبلی کو تقابلی ادب اور تنقید سے واقفیت نہیں ہے۔ وہ بس یہ جانتے ہیں کہ تقابلی تنقید ایک طرح کی پہلوانی کا نام ہے جس میں ایک شاعر دوسرے شاعر کو چت کر دے گا جب کہ ان سے قبل کے نقاد امداد امام اثر کو موازنے کے وہ اصول معلوم ہیں جو مغرب میں انیسویں صدی کا ایک توانا رجحان ثابت ہوا تھا۔ امداد امام اثر دبیر کے بارے میں رائے دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''واضح ہو کہ ایک مرثیہ سلطان الذاکرین جناب مرزا دبیر صاحب اعلی اللہ مقامہٗ فی الجنتہ کا فقیر کی نظر سے گزرا ہے جو بند ہائے بالا کے مضامین سے تعلق رکھتا ہے یعنی جب اہل حرم واقعہ کربلا کے بعد حالت اسیری میں دمشق کو جا رہے تھے تو قلعہ شیریں تک جس وقت پہنچے شیریں اس کی امیدوار ہوئی کہ جناب امام علیہ السلام اس کے مہمان ہوں، جناب مرزا صاحب غفران مآب کے مرثیہ کا پہلا مصرع یہ ہے کہ

''جب حرم قلعۂ شیریں کے برابر آئے''

یہ مریہ لاریب دیدنی ہے اس مرثیہ پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ واقعی جناب ممدوح بڑے خلاق سخن اور عالی طبیعت تھے۔ لاریب آپ سلطان الذاکرین تھے۔ مآل مرثیہ نگاری کا بکا ہے اور کوئی شک نہیں یہ مرثیہ حضرت کا بہت مبکی ہے۔ اسی طرح حضرت کے بہت سے اور بھی مراثی ہیں جو نہایت مبکی ہیں۔ میری دانست میں حضرت سلطان الذاکرین نہیں کہنا ایک بڑی حق کشی ہے۔ جناب غفران مآب ایک بڑے مذہبی شاعر تھے حضرت کو اس کی بھی بقدر استعداد پابندی تھی کہ بالکل وضعی روایات سلسلہ نظم میں دخل نہ پائیں۔ لاریب میر انیس صاحب مرحوم ایک بڑے رزمی شاعر تھے اور رزمی شاعر ہونے کی حیثیت سے ہومر یا کسی اور رزمی شاعر کے ساتھ آپ کا موازنہ نامناسب نہیں سمجھا جا سکتا ہے۔ مگر میر صاحب کا موازنہ مرزا صاحب کے ساتھ جب کہ یہ دونوں شاعری کے جداگانہ پہلوؤں کو برتتے ہیں کوئی معقول شکل نہیں رکھتا۔ رزمی شاعر کا موازنہ رزمی شاعر کے ساتھ اور مذہبی شاعر کا موازنہ مذہبی شاعر کے ساتھ لطف سے خالی نہیں ہو سکتا مگر بے جوڑ موازنہ سے نہ کوئی معقول نتیجہ مرتب ہو سکتا ہے اور نہ اہل ذوق کو ایسے موازنہ سے کوئی حظ کی صورت پیدا ہو سکتی ہے۔'' [2]

امداد امام اثر کے نزدیک میر انیس بڑے رزمی شاعر ہیں اور ان کا موازنہ ہومر سے کیا جانا چاہیے یعنی وہ یہ جانتے ہیں کہ تقابلی تنقید دراصل Cross Cultural Boundaries کی تفہیم کا عمل ہے۔ مرزا دبیر کو وہ مبکی رلانے والا شاعر قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک دبیر رزمی شاعر نہیں ہیں جبکہ بہت سے ناقدین جیسے جمیل جالبی اور راقم کا بھی خیال ہے کہ جنگ کا بیانیہ جس طرح دبیر خلق کرتے ہیں اس طرح انیس نہیں یعنی انیس اس ذیل میں ان سے انیس ہو جاتے ہیں مگر رزمیہ بیانیہ میں انیس کو دیگر مرثیہ نگاروں پر فوقیت ضرور حاصل ہے۔

سیّد تقی عابدی لکھتے ہیں کہ:

''ہمیں دبیر کے مطالعے کی ضرورت اس لیے ہے کہ انیس کے پاس دبیر نہیں جبکہ دبیر کے پاس انیس نظر آتے ہیں۔ شبلی نعمانی کی متنازعہ کتاب ''موازنہ انیس و دبیر'' کے جواب میں سید نظیر الحسن صاحب فوق نے جو کتاب ''المیزان'' لکھی اس میں جس قسم کا کلام شبلی نے میر انیس کا پیش کیا تھا فوق نے اسی رنگ کا کلام مرزا دبیر کے یہاں سے پیش کر کے یہ ثابت کیا کہ مرزا دبیر اس رنگ پر بھی قادر تھے۔

ہم جانتے ہیں۔ میر انیس نے یہ دعا مانگی تھی:

جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن مرے قلمرو سے نہ جائے

اور دبیر نے دعا کی تھی:

جب تک چمن نظم کی بنیاد رہے گی
رنگین سخنی سب کو تری یاد رہے گی

آخر میں ہم ڈاکٹر ظہیر فتح پوری کی سچ گفتار پر اپنی گفتگو ختم کرتے ہیں:

''بحیثیت شاعر دبیر نے اپنا فرض ادا کر دیا لیکن ہم پر دبیر کا فرض ابھی باقی ہے اور دبیر شناسی کی راہ میں کئی مزاحمتیں موجود ہیں۔ عام قارئین تو الگ رہے، مصنفوں حتیٰ کہ نقادوں تک میں ''کاتا اور لے بھاگی'' کا رویہ پایا جاتا ہے۔ چنانچہ صاف نظر آتا ہے کہ آسان پسندی کی خاطر دبیر کا مطالعہ کیے بغیر وہ ''موازنہ'' میں شبلی کے غلط رویے کی مجرمانہ تقلید کرتے رہے ہیں اور تحقیق سے منہ پھیر کر اس تنقید نے فوق کی فوقیت اور ثابت کے ثبوت پر نظر ڈالنا تو درکنار سیّد عابد علی عابد کی متذکرہ بالا تحریروں تک کو پڑھنے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ میں یہاں اس بحث کو چھیڑنا نہیں چاہتا کہ اس شبلی کو جو ''حیات جاوید'' کو ''کتاب المناقب'' کہتا تھا اور جس کا اپنا نثری طرز انیس کے مقابلے میں دبیر سے قریب تر تھا، اپنے گریبان کا خیال کیوں نہ آیا؟ لیکن میں یہ گزارش کروں گا کہ جو پہلے نہ ہو سکا وہ اب ضرور ہونا چاہیے اور وہ یہ کہ دبیر پر اظہارِ خیال کرنے سے پہلے دبیر کو پڑھ بھی لینا چاہیے۔'' [۳]

لہٰذا ظہر فتحپوری کا نقادوں والا نہیں ہے۔ بات بڑی حد تک صحیح کہی گئی ہے۔ شبلی کی ذہانت اور ناقدانہ صلاحیت کم نہ تھی۔ بس دبیر اور انیس کے معاملے میں انھوں نے دیانت داری اور معروضیت جو تنقید کا جوہر اصلی ہے کا پاس نہیں رکھا ہے۔

یہ بات تو طے ہے کہ شبلی کا موازنہ حد درجہ تاثراتی اور تعصب پر مبنی تنقیدی تحریر ہے ہر چند کہ شبلی کے تجزیے میں عملی تنقید کی ذہانت ضرور نظر آتی ہے اس لیے ضروری ہے کہ دبیر کے متن کی قرأت از سرِ نو کی جائے تقابل بھی مقصود ہو تو دیکھا جائے کہ دبیر اور انیس ایک ہی شعریات سے وابستہ ہوتے ہوئے اسلوبی سطح پر پہلے سے چلی آرہی کس اسلوبی روش پر چلتے ہیں اور اپنا اسلوب خلق کرتے ہیں۔ دونوں نے مشترک مضامین کی ادائیگی میں کس نوع کے اسلوبی رجسٹر کا سہارا لیا اور کیوں؟ دونوں مرثیے کے علاوہ 'رباعیاں' بھی کہتے ہیں اور سچ ہے کہ ''انھوں انیس ہی سے نہیں بلکہ دوسرے شعرا کے مقابلے بھی سب سے زیادہ یعنی ۱۳۳۲ رباعیاں کہی ہیں۔ اسی طرح اردو میں دبیر ہی نے سب سے زیادہ مرثیے کہے یعنی جن کی تعداد ۶۷۵ ہے''۔ (ایضاً، تقی عابدی، ص ۳۹)۔ جمیل جالبی نے مرثیے سے قطع نظر دبیر اور انیس کے متحدہ مضامین پر مبنی رباعیوں کے فنی اختصاص پر گفتگو کی ہے۔ جو لوگ آنکھ موند کر انیس کو بڑا اور دبیر کو چھوٹا شاعر قرار دیتے ہیں انہیں صرف ذیل کی رباعیوں پر ایک نگاہ ڈالنے کی ضرورت ہے۔

دبیر نے کہا:

گھر اپنا اجاڑ کے بسایا تجھ کو
ڈھانپا جو کفن سے منہ دکھایا تجھ کو
اے قبر کہاں کہاں نہ کی تیری تلاش
جب خاک میں مل گئے تو پایا تجھ کو
کس عہد میں تبدیل نہیں دَور ہوا
گہ عدل گہے ظلم گہہ جور ہوا
اللہ وہی ہے تو نہ مضطر ہو دبیرؔ
کیا غم جو زمیں اور فلک اور ہوا

انیس نے کہا:

مرمر کے مسافر نے بسایا ہے تجھے
رخ سب سے پھرا کے منہ دکھایا ہے تجھے
کیونکر نہ لپٹ کے تجھ سے سوؤں اے قبر
میں نے بھی تو جان دے کے پایا ہے تجھ کو
افسوس زمانے کا عجب طور ہوا
کیوں چرخِ کہن نیا یہ کیا دَور ہوا
گردش کب تک نکل چلو جلد انیسؔ
اب یاں کی زباں اور فلک اور ہوا

ایک ہی خیال پر مبنی مذکورہ بالا دو دو رباعیوں کا معروضی غیر جانب دار تجزیہ کسی کو کم زیادہ کہنے سے ہمیں روکتا ہے اور دونوں کی تحسین پر مجبور کرتا ہے۔ جیسے پہلی رباعی کے پہلے شعر کو جو دبیر اور انیس کے ہیں دیکھئے۔

انیس نے ذرا رواں مصرع تو کہا ہے مگر بات ذرا مختلف ہے۔ انسان دنیا میں ایک مسافر ہے جو بار بار مر کر قبرستان آباد کرتا رہا ہے جبکہ دبیر نے کہا ہے انسان جب اپنا گھر اجاڑتا ہے یا اس کا گھر اجڑتا ہے تو قبرستان آباد ہوتا ہے۔ دوسرا مصرع ذرا رواں نہیں لیکن دوسرا شعر دبیر کا اچھا ہے۔ انیس کا شعر استعاراتی معنی پیدا نہیں کر پاتا جبکہ دبیر کا پہلا مصرع میں کہنا کہ کہاں کہاں نہ تیری تلاش کی لیکن اس وقت تم سے وصل ہوا جب خود کو میں نے خاک میں ملا دیا جس کے معنی یہ ہیں کہ دانہ خاک میں مل کر گل گلزار ہوتا ہے جیسے عامل کو موت اور قبر کا خوف نہیں بلکہ یہ مقصد حیات ہو۔ مذکورہ توضیح کے پیش نظر آپ بھی یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ:

> ''مرزا دبیر اردو مرثیے کی عظمت کے بنیادی ستونوں میں ہیں لیکن اس کے باوجود ان کی شاعری ہمیشہ سوالیہ نشانوں کی زد پر رہی۔ میرے خیال میں اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ دبیر کو دبیر کی شکل میں نہیں دیکھا گیا ان کے تنقید و تجزیے پر ہمیشہ موازنہ حاوی رہا اور وہی مراثی دبیر کی شعریات بن گیا اس پونے دو سو سال میں مطالعۂ دبیر تقابلی اور دفاعی شعریات سے باہر نہ نکل سکا۔'' ؎

شبلی نے فصاحت اور بلاغت کی تھیوری کے پیش نظر دو شعرا کے تعین قدر کرتے ہوئے ایک کو اہم دوسرے کو غیر اہم اور کمزور شاعر قرار دیا ہے۔ یعنی دبیر کا کلام فصیح تو ہے بلیغ نہیں۔ بلیغ کلام انیس کا ہے جبکہ آج کا ناقد یہ جان چکا ہے فصاحت بے تفاعل قاری نہیں یا معنی نہیں لہٰذا یہ کیسے ہوسکتا ہے کہ انیس بلیغ ہوں فصیح نہ ہوں یا دبیر بلیغ ہوں اور فصیح نہ ہوں یا فصیح ہوں بلیغ نہ ہوں انیس کہتے ہیں ''سنتے ہیں ماں کے پاؤں کے نیچے بہشت ہے'' اسی مضمون کو دبیر اس طرح ادا کرتے ہیں ''زیر قدم والدہ فردوس بریں ہے''۔ اب شبلی کے نزدیک انیس کے یہاں فصاحت ہے اور دبیر کے مصرع میں فصاحت نہیں ہے۔ آپ بھی سوچیے۔ ایک عام آدمی جس زبان میں اس حدیث کو (اس حدیث کو جو اس مصرعے میں قلم بند کیا ہے) بیان کرسکتا ہے اُسی طرح انیس نے بیان کر دیا ہے شاعری کہاں ہے؟ دبیر نے سوچا ہوگا یہ بات تو عام آدمی جیسے انیس نے کہا ہے کہتا ہی ہے تو اسے بدلا جائے اور انھوں نے اسے ذرا 'مشکل' بنا کر پیش کیا۔ مگر صحیح بات تو یہ ہے کہ دونوں مصرعے شعریت سے خالی ہیں۔ یہ شاعری نہیں ہے بیان ہے۔

دوسری بات یہ کہ اب شبلی کو کون سمجھائے کہ دبیر کا مصرع دبیر کے کلام میں کہیں نہیں ملتا بلکہ ''بلکہ یہ حکیم قدیر الدولہ کے دیوان میں ملتا ہے۔'' (اردو مرثیے کا سفر اور بیسویں صدی کے اردو مرثیہ نگار، سیّد عاشور کاظمی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۸۵)۔

اسی طرح انیس نے کہا تھا ''مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں'' اور بقول شبلی دبیر نے اسے یوں کہا

کہ ''فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں یعنی ان کے خیال میں کتنا غیر فطری ہے کہ خود حسین اپنی زبان سے کیسے کہہ سکتے تھے کہ میں حسین علیہ السلام ہوں۔ پھر وہی بات کہ یہ مصرع بھی دبیر کا نہیں ہے۔'' ڈاکٹر تقی عابدی نے فروری ۲۰۰۴ء میں برطانیہ میں منعقدہ جشن اردو میں لفظ بہ لفظ تائید کی کہ یہ مصرعے دبیر کے کلام میں نہیں ہیں۔'' (ایضاً، عاشور کاظمی، ص ۸۵)۔

شبلی کی پوری کتاب پر یہاں گفتگو نہیں کی جاسکتی مگر شبلی نے بلاغت کے ذیل میں جو باتیں بیان کی ہیں اس پر مرزا دبیر اور انیس کے کلام کو سامنے رکھ کر جو تجزیے کیے گئے ان پر ایک نگاہ ڈالنا ضروری ہے۔ شبلی لکھتے ہیں:

> ''یہ وہ چیز ہے جہاں انیس اور دبیر کی شاعری کی سرحدیں بالکل الگ ہو جاتی ہیں۔ مرزا صاحب کی شاعری میں بالفرض گو اور تمام اوصاف پائے جاتے ہوں، لیکن بلاغت کا تو شائبہ نہیں پایا جاتا۔
>
> تم اوپر پڑھ آئے ہو کہ ہر چیز کی بلاغت الگ ہے۔ مضمون کی الگ، قصہ کی الگ، قصیدہ کی الگ، شعر کی الگ لیکن مرزا صاحب کے کسی قسم کے کلام میں یہ وصف پایا نہیں جاتا۔ وہ اگر کسی واقعہ کا خاکہ تیار کرتے ہیں تو اس قسم کی باتیں بیان کرتے ہیں جو خود شہادت دیتی ہیں کہ واقعہ وجود میں نہیں آسکتا۔ نوحہ و غم، فخر و دحا، طنز و تشنیع، ہجو و بدگوئی، سوال و جواب، گلہ و شکایت، غرض کسی مضمون کو وہ مقتضائے حال کے موافق نہیں لکھ سکتے۔

ہم چند مثالیں، نمونہ کے طور پر لکھتے ہیں:

مثال ۱۔ ایک مرثیہ میں حضرت امام حسین علیہ السلام کی شہادت پر، حضرت شہربانو کا جو نوحہ لکھا ہے اس میں لکھتے ہیں۔

اکبر سے میں گزری میری والی کو لے آؤ تم جانو جہاں سے شہ عالی کو لے آؤ

''تم جانو جہاں سے'' اس محاورہ کے ابتذال سے قطع نظر کر کے یہ امر کس قدر خلاف مقتضائے حال ہے کہ کوئی شریف عورت یہ کہے کہ میں اپنے بیٹے سے درگزری، میرے شوہر کو جہاں سے ممکن ہو پیدا کرو۔ ۵

شبلی نے ''تم جانو جہاں سے'' کو محاورہ کہا ہے جبکہ یہ محاورہ نہیں ہے فقرہ ہے۔ روزمرہ بھی نہیں بلکہ یہ فقرہ شعر میں مکالمہ کی حیثیت رکھتا ہے اور یہ فقرہ اس کردار کا مکالمہ ہے یعنی اس خاتون عالی کا مکالمہ ہے جس کا بیٹا شہید ہو چکا ہے۔ تصور کیجیے کہ ذہنی حالت کیا ہوگی۔ کیا اس مکالمے کا وہی مطلب ہے جو شبلی نے اپنی طرف سے بیان کیا ہے کہ میرے شوہر کو جہاں سے ممکن ہو پیدا کرو۔ ہر عورت اس موقع پر جب بیٹا شہید ہو چکا ہے

اور شوہر زندہ ہے کیا کہے گی ذرا شبلی ہی بتاتے۔ یہ بے کار کی حجت ہے۔ یہ ضرور ہے کہ بعض موقعوں پر دبیر چوک گئے ہیں مثلاً حضرت کبریٰ کا یہ کہنا کہ:

صدقہ میں تم پہ یاں سے سرک جاؤ اک ذرا
تم سب کے آگے روتے ہوئے آئے گی حیا

غیر فطری ضرور ہے اور یہاں پر دبیر معروضی حقیقت کا التباس پیدا نہیں کر پائے ہیں۔ اب ذرا کچھ اور مثالیں ملاحظہ فرمائیں۔ شبلی لکھتے ہیں:

دبیر:

صغرا نے کہا صاحبو کیا کرتے ہو گفتار اک بات پکڑ لی کہ یہ بیمار ہے بیمار
شاید کہ سفر ہی میں شفا دے مجھے غفار یاں کون خبر لے گا مری یہ در و دیوار
اتنی بھی تو طاقت نہیں جو اٹھ کے کھڑی ہوں
اے لوگو! میں کیا آپ سے بیمار پڑی ہوں

واقعہ یہ ہے کہ حضرت امام حسین علیہ السلام تمام اہل حرم کو ساتھ لے جاتے ہیں لیکن حضرت صغرا کو بیمار ہونے کی وجہ سے چھوڑ جاتے ہیں۔ اس پر وہ گریہ وزاری کرتی ہیں حضرت امام حسین اور گھر کی عورتیں سمجھاتی ہیں کہ تم بیمار ہو سفر کے مصائب برداشت نہیں کر سکتی ہو صغرا جواب دیتی ہیں۔

اسی مضمون کو میر انیس صاحب ادا کرتے ہیں۔

کیا خلق میں لوگو! کوئی ہوتا نہیں بیمار ہے کون سی تقصیر کہ سب ہوگئے بیزار
زندہ ہوں پہ مردہ کی طرح ہوگئی دشوار کیوں جاگتے ہیں سب مجھے ہے کون سا آزار
حیرت میں ہوں باعث مجھے کھلتا نہیں اس کا
وہ آنکھ چرا لیتا ہے منہ تکتی ہوں جس کا

مرزا صاحب نے ہی عمدگی سے اس واقعہ کو ادا کیا ہے لیکن میر صاحب کے طرز بیان میں جو حسرت رنج و بے کسی ہے وہ مرزا صاحب کے ہاں نہیں۔ ''اک بات پکڑ لی'' عامیانہ اور سوقیانہ طرز گفتار ہے۔ ٹیپ کے دونوں مصرعوں میں کوئی ربط نہیں اور یہ کہنا کہ مجھ کو اٹھنے کی بھی طاقت نہیں، صغرا کی خواہش پر ناکامی کا اثر پیدا کرتا ہے کیونکہ جب اٹھنے کی طاقت نہیں تو وہ سفر کیونکر کر سکتی ہیں۔'' [۶]

شبلی نعمانی نے مرزا دبیر کی پہلے تعریف کر دی ہے کہ اس واقعے کو بڑی عمدگی سے ادا کیا ہے مگر پروگرام تو یہ ہے کہ کچھ بھی ہو انیس کی تعریف اس طرح کرنی ہے کہ اگر دبیر بڑے ہیں تو انیس کو عظیم ثابت کیا جائے لہٰذا

دو تین اعتراضات کیے گئے ہیں۔ پہلا یہ کہ ''ایک بات پکڑ لی'' کو سوقیانہ طرز گفتار قرار دیا۔ یہ مکالمہ ہے صغرا کا یعنی بات چیت شاعری نہیں۔ انیس کو سہل ممتنع کا شاعر اور دبیر کو پیچیدہ بیان شاعر بھی شبلی نے ہی قرار دیا ہے۔ اب دیکھئے صغرا جو انیس کے یہاں ہیں وہ بہت شستہ مزین اردو بول رہی ہیں جبکہ بول چال کے اسلوب میں کہ جب ایسی گھڑی ہو کہ بھی گھر کے ایک فرد کو بیمار ہونے کی وجہ سے چھوڑ کر سفر پر روانہ ہونا چاہتے ہوں اور بیمار کو کسی طرح یہ بات باور کرانی ہو کہ ایسا کچھ نہیں وہ سفر کر سکتی ہے ایسے میں انیس کی اردو سے پتہ چلتا ہے کہ وہ اپنی تمنا کا اظہار کرنے کے بجائے کیا زبان بھی توجہ دے رہی ہیں یا یہ کہ گھبراہٹ میں جو سمجھ میں آ رہا ہے وہ بول رہی ہیں جیسا کہ دبیر نے پیش کیا ہے:

ایک بات پکڑ لی کہ بیمار ہے بیمار   اے لوگو! میں کہا آپ سے بیمار پڑی ہوں

یہ دونوں مصرعے بصورت مکالمہ دیکھئے اور انیس کا یہ مکالمہ بھی محسوس کیجئے:

کیا خلق میں لوگو! کوئی ہوتا نہیں بیمار   حیرت میں ہوں باعث مجھے کھلتا نہیں اس کا

ایک دوسرا اعتراض یہ کیا ہے کہ جب اٹھنے کی طاقت نہیں تو وہ سفر کیونکر کر سکتی ہیں۔ یہی بات تو ہے کہ سب لوگ اسے چھوڑ کر جا رہے ہیں اور یہی بات وہ دہرا رہی ہیں۔ کیا شبلی یہ سمجھ رہے ہیں کہ وہ پیدل جائیں گی۔ سواری موجود ہے اور وہ اس پر بیٹھ کر جاتیں۔ حضرت حُر کے سلسلے میں مزید موشگافی شبلی یوں کرتے ہیں:

(الف) ''پہلے حُر یزید کی طرف تھا، لیکن خدا نے ہدایت دی، اور معرکہ جنگ شروع ہونے سے پہلے، وہ حضرت امام حسین علیہ السلام کی فوج میں چلا آیا، اس کا آنا، معافی کا خواستگار ہونا، لڑنے کی اجازت طلب کرنا، زخمی ہو کر گرنا، امام علیہ السلام کا اس کے پاس جانا، اس کا انتقال کرنا، یہ واقعات اکثر مرثیوں میں دونوں نے لکھے ہیں، لیکن ایک مرثیہ میں بحر اور اکثر قافیے تک مشترک ہیں، ان دونوں مرثیوں کے مقابلہ کرنے سے، دونوں حریفوں کے مدارج کا پورا اندازہ ہو جاتا ہے۔

الف) مرزا دبیر:

کہکے یہ گھوڑوں پہ غازی ہوئے دونوں اسوار   پہنچے نزدیک شہ دین تو پکارا جرار
اور چلے شاہ کی جانب کو بڑھا کر رہوار   بخش دے جرم شہنشاہ نجف کے دلدار
روئے الطاف کو ہم سے نہ پھرانا آقا
نہیں اس در کے سوا کوئی ٹھکانا آقا

(ب) میر انیس:

ذکر یہ تھا کہ صدا دور سے آئی اک بار
مجرم ایسا ہوں کہ عصیان کے نہیں جس کے شمار
الغیاث اے جگر و جانِ رسولِ مختار
عفو کر، عفو کر، اے چشمۂ فیضِ غفار
پار دریائے خطا سے مری کشتی ہو جائے
دوزخی بھی ترے صدقے سے بہشتی ہو جائے ۷

بہت سے بند انھوں نے نقل کیے ہیں۔ ایک بند اور ملاحظہ فرمائیں:

انیس:

حُر پکارا 'بابی انت وامی' یا شاہ
قابل عفو نہ تھے بندہ آثم کے گناہ
مجھ سے گمراہ کو اک آن میں مل جائے یہ راہ
سب ہے صدقہ انہیں قدموں کا خدا ہے آگاہ
مہر ذرہ پہ جو ہو، نیر تابان ہو جائے
آپ جس مور کو چاہیں وہ سلیماں ہو جائے

دبیر:

عرض کی پھر شہ والا سے بہ جوشِ رقت
کرتے ہیں دشمن دین جنگ پہ اس دم سبقت
عفو تقصیر ہوئی اب ہو عنایت رخصت
دیکھنے کی نہیں بندے میں ذرا اب طاقت
گر رضا پائے تو سر اپنا کٹائے فدوی
زخم شمشیر و سنان سینہ پہ کھائے فدوی ۸

آگے شبلی حضرت علی اصغر کے لیے پانی مانگنے کے کربناک منظر کا بیانیہ دبیر اور انیس کے یہاں کیسے خلق کیا گیا ہے اس کے فنی نکات پر روشنی ڈالتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

(ج) ''واقعات کربلا میں یہ واقعہ نہایت درد انگیز ہے کہ تمام اعزہ کی شہادت کے بعد حضرت امام حسین علی السلام اپنے ششماہہ بچے (علی اصغر) کو دشمنوں کے سامنے لے جا کر اس بات کے ملتجی ہوئے کہ یہ بچہ پیاس سے مرتا ہے، اس کے گلے میں پانی کی ایک بوند ٹپکا دو، اس واقعہ کو میر ضمیر سے لے کر آج تک نئے نئے موثر پیرایوں میں ادا کیا جاتا ہے۔ میر انیس صاحب نے مختلف مرثیوں میں یہ واقعہ لکھا ہے اور ہر جگہ نیا پہلو اختیار کیا ہے۔ ایک مرثیہ میں جو سب سے بہتر ہے فرماتے ہیں:

بولے دکھا کے بچے کو شاہ فلک سریر
مرتا ہے پیاس سے یہ مرا کودکِ صغیر
پانی ملا ہے کل سے نہ ممکن ہوا ہے شیر
للہ اس غریب پہ کر رحم اے امیر

مہمان ہے کوئی آن کا ہونٹوں پہ جان ہے
اس کا قصور کیا ہے کہ یہ بے زبان ہے

در پر پھوپھی بلکتی ہے ماں کررہی ہے بین — برپا ہے اہل بیت محمد میں شور و شین
لایا ہے اس عطش میں ترے پاس اب حسین — آنکھیں پھرائے دیتا ہے اب تو یہ نورعین
تجھ کو قسم ہے روح رسالت مآب کی
ٹپکا دے اس کے حلق میں اک بوند آب کی

لیکن مرزا دبیر صاحب نے اس واقعہ کے بیان میں جو بلاغت صرف کی ہے اور جو دردانگیز سماں دکھایا ہے کسی سے آج تک نہ ہوسکا، فرماتے ہیں۔

ہر ایک قدم پہ سوچتے تھے سبطِ مصطفےٰ — لے تو چلا ہوں فوج عمر سے کہوں گا کیا
نہ مانگنا ہی آتا ہے مجھ کو نہ التجا — منت بھی کر کروں گا تو کیا دیں گے وہ بھلا
پانی کے واسطے نہ سنیں گے عدو مری
پیاسے کی جان جائے گی اور آبرو مری

پہنچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے — چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے — چادر پسر کے چہرہ سے سرکا کے رہ گئے
آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں 9

انیس اور دبیر کا حصہ (الف) کا شعری بیانیہ آپ نے ملاحظہ فرمایا۔ اگر سوال کیا جائے کہ دونوں میں سے کس نے عربی تراکیب وغیر مانوس الفاظ زیادہ استعمال کیے ہیں تو جواب میرانیس ہوگا جبکہ انہیں سہل ممتنع کا مرثیہ نگار کہا جاتا ہے جیسے عربی لفظ الغیاث۔ پھر چوتھے مصرعے میں ''عفو کر عفو کر'' کی تکرار روانی میں ذرا حارج ہوتی ہے۔ توئی اضافت انیس کے یہاں زیادہ ہے دبیر کے یہاں نہیں۔ حُر کا مکالمہ اس گھڑی کیا ہوسکتا ہے جسے فطری کہا جاسکے۔ انیس اور دبیر دونوں نے اپنی ذہانت اس پر صرف کی ہے۔ دبیر کا حُر دراصل چل کر شہ دین کے پاس آتا ہے اس لیے دبیر نے رہوار یعنی قدم باز گھوڑا یعنی آہستہ چل کر آنے والے گھوڑے کی امیج خلق کی ہے۔ انیس کا حُر چل کر نہیں آرہا ہے بلکہ آکر ان سے مخاطب ہے اس لیے زیادہ ڈرامائیت دبیر کے بیانیے میں ہے۔ انیس کا حُر شہ دین سے عفو کر عفو کر کی گزارش کرتا ہے اور دبیر کا حُر شہ دین سے بخشش دے جرم کی گزارش کرتا ہے۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ ایک عربی لہجے اور دوسرا اردو کے عام لہجے کا استعمال کر رہا ہے۔ سچ

تو یہ ہے کہ دبیر کا انداز ہی سننے میں اچھا لگتا ہے مگر انیس کو اس بنیاد پر ان سے کمزور نہیں کہا جا سکتا۔ انیس کے نزدیک شہ دین چشمۂ فیض غفار ہیں یعنی غفار کے فیض کا چشمہ ہیں لیکن دبیر نے استعارہ خطابیہ استعمال کیا ہے۔ شہ دین کو جرّار کہا ہے جو معنیاتی ترفع کا حامل ہے۔ جرّار بھاری لشکر کو کہتے ہیں یعنی اکیلے شہ دین جرّار ہیں۔ پھر جرّار بہادر، سورما کو بھی کہتے ہیں۔ جرار دراصل کسی ایسے شخص کو بھی کہتے ہیں جو کسی کو اپنی طرف کھینچے اور حُر اس کی مثال ہے جو ان کی طرف کھینچا چلا آ رہا ہے۔

اب قارئین اندازہ لگائیں کہ دبیر کس طرح انیس سے کم ثابت کیے جا سکتے ہیں۔ میر انیس کے حُر کو اس امر کا یقین ہے کہ شہ دین کا کرم ہو تو دوزخی بھی بہشتی ہو جائے گا۔ ٹیپ کے مصرعے میں مرثیہ نگار کچھ نتیجہ خیز بات کہتا ہے یعنی خیال کا یونٹ مکمل ہو جاتا ہے۔ انیس نے مذکورہ خیال پر اس یونٹ کو ختم کیا ہے۔ دبیر کے مرثیے میں حر ٹیپ کے مصرعے میں مکمل طور پر خود سپردگی کی مثال پیش کرتا ہے۔ اس کی Anxiety یہ ہے کہ شہ دین اس سے روٹھ نہ جائیں۔ اسے یہ یقین ہو گیا ہے کہ اس کا ٹھکانہ اس در کے علاوہ کہیں نہیں ہے کیونکہ ایک طرف کفر ہے دوسری طرف کہ جس کی طرف وہ آیا ہے اسلام ہے۔ میرا خیال ہے حُر کو جیسے یہ احساس ہو گیا ہو کہ اس کا ہادی اگر اس سے کبھی بھی نہ روٹھے تو اس سے بڑی بات کیا ہو گی چہ جائیکہ ہم ممدوح کی تعریف کریں جیسا کہ انیس کے مرثیے کا حُر ٹیپ کے مصرعے میں شہ دین کا قصیدہ پڑھ رہا ہے۔

یہ حُر جو دبیر اور انیس کے مرثیے میں نظر آ رہا ہے یا شعری بیانیے میں تشکیل دیا گیا حُر ہے تاریخ کا حُر نہیں کیونکہ تاریخ میں حُر کی باتیں کہاں تاریخ تو زمانے کی لاشوں کا نام ہے۔ زمانے اگر سانس لیتے ہیں تو شعر و ادب میں۔

اب آیئے حصہ (ج) میں منقول دبیر اور انیس کے مرثیے کے شعری بیانیے کے تفاعل پر ایک نگاہ ڈالیں۔ یہاں علی اصغر کے لیے پانی مانگنے کا کربناک، دلدوز منظر دبیر اور انیس نے پیش کیا ہے۔ شبلی نے صرف اسی مقام پر دبیر کو انیس سے بہتر شاعر قرار دیا ہے۔ کیا واقعی ان کا بیان درست ہے؟ شبلی کے فیصلے سے قطع نظر یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا انیس نے اس منظر کا بیانیہ خلق کرنے میں کوئی مہارت نہیں دکھائی ہے؟

مہارت تو دونوں کے یہاں اپنی اپنی نوع کی ہے۔ بس دونوں کا تخیل جداگانہ ہے۔ ایک نے اس واقعے میں جو دیکھا ہے وہ یہ ہے کہ دبیر کو یہ احساس رہا ہے کہ حضرت امام حسین ایک یودھا ہیں اور ایک کنبے کا سردار نیز ایک بچے کا باپ بھی انیس نے انہیں اس گھڑی بس ایک مجبور انسان کی طرح پانی کے لیے گڑگڑاتے ہوئے پریشان حال دکھایا ہے جو غیر فطری نہیں ہے۔ استعارہ خطابیہ ''شاہ فلک سریر'' اسی امر کی آئرنی خلق کرتا ہے کہ شاہ فلک سریر مراد جو خود بادشاہ ہے، حاکم ہے جو آسمانوں پر حکومت کرتا ہے اس گھڑی دیکھیے کیسے ٹوٹ گیا

ہے۔ وہ اپنے بچے کو دشمنوں کو دکھا رہا ہے تا کہ وہ پسیج جائیں اور رحم کی بھیک مانگ رہا ہے "للہ اس غریب پر کر رحم اے امیر۔ بچے کو بے زبان کہہ رہا ہے اسے حق اور ناحق سے اپنی غرض نہیں یہ کوئی حسین تھوڑی ہیں جو جان دینے پر آمادہ ہیں مگر یزید کے ہاتھوں پر بیعت کرنا انہیں منظور نہیں۔ گویا میدان کربلا میں سروں کو گاجر مولی کی طرح کاٹنے والے ہمارے شہ دین اس وقت سراپا مجبور اور بے بس ہو چلے ہیں مگر دبیر کے مرثیے میں اس گھڑی جو حسین نظر آتے ہیں انہیں دبیر نے اپنے تخیل کی زرخیزی سے انیس کے حسین کے ساتھ ساتھ دبیر کے حسین یعنی ایک اور رنگ کے اضافے کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ کیا ہے؟ سنئے۔

انیس کے مطابق جس گھڑی پانی کے لیے حسین خیمے سے نکلتے ہیں اور اہل بیت کے خیمے میں جو شور و شین اس گھڑی ہوتا ہے اس کے ذریعے اس منظر کی دہشت ناکی کا اظہار کرتے ہیں یعنی وہ خود کچھ نہیں کہہ رہے ہیں اسے ہم After Effect Style کہتے ہیں۔ امام حسین صرف اتنا کہتے ہیں کہ دیکھو اس بچے کو لایا ہوں۔ وہ قسم دیتے ہیں روح رسالت کی اور ایک بوند پانی بچے کے حلق میں ٹپکانے کی عاجزی کرتے ہیں۔ اس کے برعکس دبیر کے نزدیک شہ دین کا کردار یہ ہے کہ :

وہ علی اصغر جو اس قدر پیاسے ہیں کہ پانی جلدی نہ ملا تو جاں بحق ہو سکتے ہیں اس گھڑی بھی امام حسین دست طلب دراز یونہی نہیں کرتے بلکہ ہر ایک قدم پر سوچ رہے ہیں کہ میں کیونکر فوج عمر کے سامنے ہاتھ پھیلاؤں گا (خط کشیدہ مرثیہ دیکھیں) کیونکہ حسین وہ ہیں جنہیں مانگنا آتا ہے نہ التجا کرنا۔ اقبال نے بھی مرد مومن کی صفات بیان کرتے وقت یہی کہا ہے کہ مومن دیتا ہے لیتا نہیں۔ انہیں یہ بھی ڈر ہے کہ اپنے شعار کو چھوڑ کر اگر دست طلب دراز بھی کروں تو کیا وہ ان کی بات مان لیں گے۔ اس طرح پیاسے کی جان بھی جائے گی اور ان کی آبرو بھی۔

دبیر نے اپنے بندوں میں ایک یودھا کی خودداری اور ایک عام انسان جو ایک بچے کا باپ ہے با آدرش اور زندگی کے تلخ حقائق کے درمیان ایک کشمکش خلق کر دی ہے جو اس وقت حسین کے ذہن میں لہریں لے رہی ہے۔ دشمن کے قریب پہنچنے کے بعد بھی لب سے کچھ ادا نہیں ہو رہا ہے۔ صرف کچھ Action ہیں جیسے۔ تھرا کے رہ گئے — چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے۔ بس دونوں بند میں شہ دین کا ایک ہلکا سا تکلم ابھرا ہے وہ یہ ہے کہ۔ "یہ" ہم کو لائے ہیں۔

انیس نے بھی کہا ہے کہ۔ اس کا قصور کیا ہے کہ "یہ" بے زبان ہے۔ اسم اشارہ "یہ" یعنی اس امر کا کھلا ثبوت ہے کہ مرثیہ زبانی بیانیہ یعنی سنانے کا میدان ہے پڑھنے کا نہیں۔ "یہ ہم کو لائے ہیں" سنانے سے زیادہ واضح ہوگا یا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مرثیہ خواں بصورت کردار اشارے سے گود کے بچے کو بتا رہا ہے یہ ہم کو لائے

ہیں اور انیس کے یہاں بھی مرثیہ خواں اشارہ بچے کی طرف کر رہا ہے کہ یہ بے زبان ہے۔

اہم بات یہ ہے کہ انیس کے دونوں بندوں میں گڑگڑانے والا ایک باپ تو نظر آتا ہے لیکن ایک مجاہد اور جری کا رعب اس کی خودداری بہت کم جھلکتی ہے جبکہ دبیر کے بندوں میں شہ دین یعنی ایک مجاہد کی خودداری اور دوسری طرف ایک کرب میں مبتلا باپ کی محبت اور تڑپ نظر آتی ہے۔ دنیا کا یہ عظیم پودھا راست طریقے سے پانی نہیں مانگتا اشارے سے شرماتے ہوئے صرف یہ کہہ پاتا ہے کہ ''یہ ہم کو لائے ہیں''۔ دبیر نے پانی کا ذکر اس طور پر کیا ہے کہ پانی کے واسطے عدوان کو سنیں گے لیکن انیس کے یہاں پانی کی دہائی ہے۔ کل سے پانی اور دودھ نہیں ملا ہے رحم کیجئے۔

دبیر اور انیس کا فرق واضح ہے وہ یہ کہ انیس کو شہ دین کے مرتبے کا خیال نہیں رہا ہے وہ امام حسین کو اس وقت ایک عام آدمی کی صورت میں ہمارے سامنے پیش کر رہے ہیں۔ دبیر کا مضمون زیادہ تہہ دار ہے کیونکہ اس میں ایک باپ کی محبت اور تڑپ تو ہے ہی مگر اس باپ میں امام حسین یعنی حق پر لڑنے والے ایک جری اور مجاہد کی خودداری بھی اپنی جھلک دکھا رہی ہے۔ سچ بات یہ ہے کہ دبیر کا شعری بیانیہ ایسے کئی موقعوں پر انیس پر فوقیت رکھتا ہے لیکن مجموعی طور پر دونوں اپنے اپنے فن کے آفتاب و مہتاب ہیں۔ کہتے ہیں کہ میر انیس دبیر کے مقابلے ہر موقع کی زبان لکھنے پر دسترس زیادہ رکھتے تھے اور شبلی نے بھی یہ بات کہی ہے مگر میری قرات کی رو سے دبیر ہر موقع کی مناسبت سے وہ مرثیے کا چاہے جو بھی حصہ ہو چہرہ یا بین یا جنگ کا منظر، اس سے متعلق زبان کا رجسٹر خلق کرنے میں دبیر بھی بڑی فن کاری کا ثبوت دیتے ہیں۔ انیس بھی ایسا کرتے ہیں تبھی تو ایک دنیا ان کا گرویدہ ہوئی۔ دبیر کو معلوم ہے کہ ہر موقع، حالات، کردار اور ماحول کے اعتبار سے مرثیے میں زبان کا رجسٹر بنانا بہت ضروری ہے۔ جیسے وہ کہتے ہیں:

ہے لازم سراپا تو زباں اور ہی ہے — اور بین کے مابین بیاں اور ہی ہے
کس درجہ بلند ہے تیری فکر دبیر — کہتی ہے زمیں یہ آسماں اور ہی ہے

شبلی نے دونوں کے متحد المضمون اشعار کا تقابل کیا ہے۔ جیسے دبیر کا شعر ہے۔

مثل تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب — ہوتی تھیں سیخ موج پہ مرغابیاں کباب

انیس نے بھی یہی بات یوں کہی ہے

پانی تھا آگ گرمی روز حساب تھی — ماہی جو سیخ موج تک آئی کباب تھی

شبلی کے نزدیک میر انیس کا شعر بڑھا ہوا ہے۔ 10

شبلی سے سوال کیجئے کیسے بڑھا ہوا ہے؟ تو شبلی اس کی مضحکہ خیز وضاحت کرتے نظر آتے ہیں۔ وہ یہ کہ میر انیس کے یہاں فوراً موج تک آنے کے ساتھ مچھلی کباب بن جاتی ہے جبکہ مرزا دبیر کے یہاں مرغابیاں فوراً کباب نہیں بن پاتیں۔ یہ تو معیار ہے انیس کے بڑے شاعر ہونے کا۔ سبحان اللہ۔

کہی اور سمجھی جانے والی بات یہ ہے کہ دونوں نے خیال بندی اور خیال آفرینی کی ہے مگر دبیر کی خیال بندی تمثیلی نہیں حد درجہ تجریدی اثر رکھنے والی اور مبالغے میں بڑھی ہوئی ہے۔ انیس گرمی کی شدت کے لیے بجائے یہ کہ کوئی خیال بند تراکیب لاتے فوراً قیامت کے دن کی گرمی کا نقشہ سامع کے سامنے رکھ دیا ہے۔ یہ آسان تھا کہنا مگر دبیر نے ایسا نہیں کیا۔ دبیر نے تخیل سے اپنی نوع کی گرمی کو خلق کرنا چاہا ہے اس کے لیے انھوں نے مبالغے کی حد کر دی ہے اور وہ یہ کہ پانی کا گرم ہونا تو کوئی بات نہیں پانی کا بلبلہ اتنا گرم تھا کہ جس پر مرغابیاں بھن جاتی تھیں۔ اب خود فیصلہ کریں کہ انیس بڑھے ہوئے ہیں یا دبیر۔

ایسے بہت سے مقامات ہیں جہاں شبلی نے خود کو ایک متعصب اور تاثراتی نقاد ہونے کے ثبوت دیے ہیں۔ حالی اور امداد امام اثر اتنے متشدد نہیں ہیں مگر بہت بعد میں اردو کے جید نقاد کلیم الدین احمد نے پہلے تو اردو شاعری پر ایک نظر کے باب (۹) میں مرثیہ اور اس کے تحت انیس و دبیر کا محاکمہ کیا ہے اور بعد ازاں میر انیس پر ایک مکمل کتاب لکھی ہے۔

اگر آپ دونوں کتابوں میں مرثیہ کی صنف اور دبیر اور انیس پر ان کی رائے کو پڑھیں تو یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ ایسا لگتا ہے کہ کلیم الدین احمد (مرثیہ کی شاعری کو سرے سے پسند نہیں کرتے) نے سوچا کہ شبلی نے تو کم از کم یہ کیا کہ دبیر اور انیس کا موازنہ کر کے ان میں سے ایک بڑے شاعر کو ایک کے آگے بہت کمزور شاعر ثابت کیا۔ لہٰذا مجھے اب چاہیے کہ شبلی کے بڑے شاعر انیس کو بھی دبیر سے چھوٹا شاعر ثابت کر دوں تا کہ صنف مرثیہ سے دلچسپی ہی ختم ہو جائے۔ یہاں موقع نہیں کہ پوری کتاب یعنی کلیم کی میر انیس پر نگاہ ڈالی جائے مگر ابتدا ہی میں وہ انیس پر جس طرح حملہ کرتے ہیں اس کی ایک جھلک آپ بھی دیکھتے چلیں:

> ''انیس خطیب تھے، بہت اچھے خطیب تھے— بہت اچھے شاعر نہیں تھے۔ ان کے مرثیوں پر نظر پڑتے ہی ان کی وہ تصویر نظر کے سامنے آجاتی ہے جس میں انیس منبر پر تشریف فرما ہیں۔ اور ان کی طرح ان کی شاعری بھی منبر نشیں ہے۔ سامنے مومنین و معتقدین کا مجمع ہے، اور وہ Declaim کر رہے ہیں:

یا رب چمن نظم کو گلزار ارم کر	اے ابر کرم خشک زراعت پہ کرم کر
تو فیض کا مبدا ہے توجہ کوئی دم کر	گمنام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر

جب تک یہ چمک مہر کے پرتو سے نہ جائے
اقلیم سخن میرے قلمرو سے نہ جائے

اس باغ میں چشمے ہیں ترے فیض کے جاری — بلبل کی زباں پر ہے تیری شکر گزاری
ہر نخل برومند ہے یا حضرت باری — پھل ہم کو بھی مل جائے ریاضت کا ہماری

وہ گل ہوں عنایت چمن طبع نکو کو
بلبل نے بھی سونگھا نہ ہو جن پھولوں کی بو کو

غواص طبیعت کو عطا کر وہ لآلی — ہو جن کی جگہ تاج سرعرش پہ خالی
ایک ایک لڑی نظم ثریا سے ہو عالی — عالم کی نگاہوں سے گرے قطب شمالی

سب ہوں دُر یکتا نہ علاقہ ہو کسی سے
نذران کی یہ ہوں گے جنہیں رشتہ ہے نبیؐ سے

یہ انیس کا Invocation ہے۔ اس کا تجزیہ تو بعد میں ہوگا۔ ذرا ملٹن کا Invocation دیکھئے اور سوچئے کہ شاعری، بلندی، بزرگی کس کا حصہ ہے:

Of Man's First Disobedience, and the Fruit
Of that forbidden Tree, whose mortal taste
Brought Death into the World, and all our woe
With loss of Eden, till one greater Man Restore us, and
regain the blissful Seat

ملٹن کی تعلّی یہ ہے کہ

(۱) اس کا Adventurous Song
With No Middle Flight Intends to Soar

(۲) وہ کیا لکھے گا؟
Things Unattempted Yet in Prose Or Rhime

اس کی دعا کیا ہے:
What In Me Is Dark
Illumine, What Is Low Raise and Support

اب انیس کو دیکھئے:

یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر

اِرم ایک باغ تھا جسے شدّاد نے بنایا تھ جو اس کے خیال میں جنت سے کم حسین نہ تھا۔ مجازاً اِرم جنت کو بھی کہتے ہیں اور یہ معنی عام ہے لیکن وہ Submerged Meaning بھی ہے اور اس کی واقفیت انیس کو بھی ہوگی، پھر یہ عجیب بات معلوم ہوتی ہے کہ خدا سے یہ دعا کی جائے کہ وہ چمن نظم کو باغ شدّاد بنا دے۔ یا پھر شاید یہ بات ہو کہ اگر چمن نظم کو گلزار جنت بنانے کی دعا مانگی جائے تو وہ بھی شدّاد کے تکبر کے مرتکب ہوں گے، پھر چمن کو گلزار کیوں بنایا جائے، کیا چمن میں پھول نہیں ہوتے — پھول کھلے چمن چمن — یا پھر بقول حسرت:

وہ چمن میں چاہتے ہیں کثرتِ حسن گلاب　　　موتیا، بیلا، چنبیلی، نازبُو ہو یا نہ ہو

دوسرے مصرعہ کو دیکھئے شاید بات صاف ہو جائے:

اے ابر کرم خشک زراعت پہ کرم کر

تو بات صاف نہیں ہوتی اور الجھ جاتی ہے۔ جو چمن تھا اور شاید پھلا پھولا چمن تھا، وہ اب خشک زراعت ہے۔ زراعت = کھیتی باڑی، کاشتکاری۔ کہہ سکتے ہیں کہ چمن بھی کاشتکاری کی ایک صورت ہے لیکن چمنِ نظم کہاں اور کہاں خشک زراعت۔ پھر یہ بھی ہے کہ دونوں مصرعوں میں الفاظ مختصر ہیں لیکن بات ایک ہی ہے، دیکھئے یارب یعنی اے ابر کرم چمن نظم یعنی خشک زراعت کو گلزار ارم یعنی اس پر کرم کر۔ اور یہ تکرار تیسرے مصرعہ میں بھی ہے: توفیض کا مبداء ہے = یارب = ابر کرم۔ توجہ کوئی دم کر = چمن نظم کو گلزار ارم کر = خشک زراعت پہ کرم کر۔ اب رہا چوتھا مصرع:

گمنام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر

یارب، یا ابر کام یا توفیض کا مبداء ہے کی اب ضرورت نہیں تھی، اس لیے صرف دوسرے حصہ کی تکرار ہے:

(۱) چمنِ نظم کو گلزار ارم

(۲) خشک زراعت پہ کرم کر

(۳) توجہ کوئی دم کر

(۴) گمنام کو اعجاز بیانوں میں رقم کر

اور چار مصرعوں کے بجائے اگر صرف دو مصرعے ہوں تو کوئی کمی محسوس نہ ہوگی۔'' [11]

کلیم الدین احمد نے پہلا جملہ ہی غلط لکھا ہے۔ کیا مرثیہ خوانی خطابت ہے؟ کیا کلیم الدین احمد کو معلوم تھا کہ مرثیہ خوانی زبانی بیانیہ ہے؟ کیا مرثیہ خواں Declaim (یعنی خطابت جو شعری وظائف سے معمور ہو) کرتا

ہے؟ میرا خیال ہے کہ کلیم الدین احمد کو مرثیہ کی فطرت کا علم نہیں ہے۔

انھوں نے صحیح لکھا ہے کہ مذکورہ بندوں کو دعائیہ کہہ سکتے ہیں۔ پھر وہ ملٹن کی دعائیہ اشعار کی تعریف میں زمین اور آسمان کی کلابیں ملاتے ہیں جس کی ابتدا کی لائینیں بالکل نثر زدہ ہیں۔ آدم کی نافرمانی کے بدلے میں دنیا کا پھل ملا کیا کتنی بڑی اور نئی بات اور معرکے کی خبر ملٹن صاحب ہمیں دے رہے ہیں۔ کیا ہم سب کو یہ بات معلوم نہیں مگر کلیم صاحب تو یوں کہہ رہے ہیں جیسے یہ بات تو کسی کو اس سے پہلے معلوم ہی نہیں تھا Off that Forbidden Tree Whose Mortal taste۔

واہ کیا انوکھی بات ملٹن نے بتائی۔ یہ بھی کسی کو معلوم نہ تھا کہ شجر ممنوعہ کیا ہے سچ تو یہ ہے ملٹن کے مصرعے نثر زدہ ہیں شعریت سے کوسوں دور، جس کی تعریف میں کلیم الدین احمد رطب اللسان ہیں۔ چونکہ انیس کو خراب شاعر ثابت کرنا ہے لہٰذا یارب چمن نظم کو گلزار ارم کر میں مستعمل لفظ ارم کی توضیح کی ہے اور بتایا ہے کہ انہیں معلوم ہی نہیں کہ وہ دراصل شداد کے ارم کی دعا مانگ رہے ہیں۔ کلیم لدین احمد اتنا تو جانتے ہی ہوں گے کہ شاعری میں لفظ کی اصل سے بحث نہیں کی جاتی بلکہ اس کے مجاز سے قاری لطف اندوز ہوتا ہے۔ شاعری ہی آج بھی صناعی کا نام ہے۔ ارم مصنوعی جنت کا نام ہے جو شداد کے حکم پر بنائی گئی تھی۔ کلیم صاحب کو رعایت کی سمجھ نہیں ہے۔ اگر وہ کہتے کہ یارب چمن نظم کو جنت یا بہشت بنادے تو یہ قطعاً صحیح نہیں ہوتا کیونکہ جنت الوہی حقیقت ہے مصنوعی نہیں۔ کرافٹ نہیں ابداع ہے جبکہ ارم ابداع نہیں کرافٹ ہے۔

دوسرا اعتراض یہ کیا ہے کہ چمن نظم کو گلزار ارم بنانے کی دعا کیوں انیس نے کی ہے؟ چمن کو گلزار کیوں بنایا جائے کیا چمن میں پھول نہیں ہوتے؟ واہ یہاں تو کلیم الدین صاحب اس فلم دیکھنے والے دیہاتی کی مثال پیش کررہے ہیں جس نے فلم میں بارش ہونے کے منظر کے آتے ہی اپنا چھاتا تان لیا تھا۔ ہمارے نقاد کو مصرع کے Nodes کا خیال نہیں وہ کہہ رہے ہیں چمن نظم اب چمن کے معنی کیا ہیں؟ فارسی مصدر چمیدن کا امر چم ہے 'ن' بطور لاحقہ سے چمن بنا ہے جس کے ایک معنی آباد جگہ کے ہیں۔ چھوٹے کھیت کو بھی چمن کہتے ہیں۔ تصوف میں چمن سے مراد محبت اور معرفت کے ہیں جیسے رسالہ وجود یہ قلمی نسخہ ۲، ۱۵۹۱ء میں جانم نے لکھا ہے:

نفس سیتے تھے یوتن، تن سیتے ہے سارا چمن

کیا اعتراض کرتے وقت کلیم الدین احمد نے چمن کے ان غیر مانوس معنی کا خیال رکھا ہے؟ بالکل نہیں لہٰذا انیس کے شعر کا مطلب ہے کہ ایک شاعر خدا کا بندہ، چمن نظم یعنی اپنی شاعری کو شاعری کا ایک چھوٹا سا کھیت سمجھ رہا ہے جسے وہ شداد کے ارم کی طرح بنانا چاہتا ہے۔ خود کو شداد نہیں بنانا چاہتا۔ شرابی کے کھیت کا گیہوں آپ کو ملے تو آپ گیہوں یہ کہہ کر چھوڑ دیں گے کہ یہ شرابی کے کھیت کا گیہوں ہے۔ تخلیق ظالم نہیں ہوتی تخلیق

کار ہو سکتا ہے۔

کلیم صاحب ایشیائی اسلوب کے مزاج کو نہیں سمجھتے نہ انہیں یہ معلوم ہے کہ مرثیہ بہر صورت Oral Narrative ہے جس کا اسلوب تکرار خیال اور تکرار الفاظ سے تیار ہوتا ہے وہ اس لیے کہ سننے والے بار بار ایک لفظ یا خیال کو سن کر اپنی آنکھوں کے آگے کوئی تصویر بنتی محسوس کریں۔ چونکہ انہیں زبانی بیانیہ کی فطرت معلوم نہیں تو کہتے ہیں جب پہلے مصرع میں چمن کی بات کر دی گئی تو دوسرے مصرع میں خشک زراعت پر کرم کرنے کی بات کیوں کر رہے ہیں؟ سوال اچھا کیا ہے کہ جو چمن تھا اب خشک زراعت ہے؟ کیوں؟ اس لیے کہ کلیم صاحب چمن کے معنی باغ سمجھ رہے ہیں جبکہ یہاں چمن دور کے معنی کھیت لیے ہیں اور اس لیے دوسرے مصرع میں اس پر کرم کی دعا کی گئی ہے۔ کلیم الدین احمد بھٹک گئے ہیں اور آگے اسی طرح بھٹکتے چلے گئے ہیں۔ زائد لفظوں کا استعمال یعنی حشو زبانی بیانیہ میں اکثر نظر آتا ہے اور یہ اس کا حسن ہے عیب نہیں۔ حضرت کو اس کا علم نہیں۔ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں کہنا صرف یہ ہے کہ شبلی کے پسندیدہ شاعر میر انیس پر جس جس طرح کے اعتراضات کلیم الدین احمد نے کیے ہیں اگر شبلی اس کا مطالعہ کرتے تو کیا ہوتا؟ انہیں کم از کم یہ احساس تو ضرور ہوتا کہ جس طرح انھوں نے رواروی میں تعصب کی عینک سے دبیر کے زبانی متن کا مطالعہ کیا ہے اور متعصبانہ تنقیدی روایت کی داغ بیل ڈالی اس کا مستقبل تابناک ہے۔

کیا کلیم الدین احمد کو معلوم ہے کہ ملٹن Part Participle کا استعمال سب سے زیادہ کرتا ہے اور یہ اس کے اسلوب کا بنیادی وظیفہ ہے اور اس نے اسی اسلوب میں اسلام کے خلاف شدید قسم کے ڈسکورس کی تشکیل کی ہے کیا شاعر اور شاعری کا یہ مقصد ہو سکتا ہے کہ وہ مذہب اور دوسرے مذاہب کے بارے میں منافرت کا اظہار کرے کم سے کم میں ایسے شاعر کو پسندیدگی کی نگاہ سے نہیں دیکھ سکتا۔ ہاں شعراء اپنے آئیڈیولوجی یا مسلک کا اظہار کر سکتے ہیں بشرطیکہ فن کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹے۔

ہمارے اردو نقاد کے ذہن کو Decolonize کرنے کا پروگرام مرتب کرنا بہت ضروری ہے۔ کسی سے متاثر ہونا فطری ہے مرعوب ہونا تو میرے نزدیک بیماری ہے۔ یہ بیماری کلیم الدین احمد کو ہوئی تھی جو اس عہد میں لاعلاج مرگ ثابت ہوا تھا۔ مگر اب ردنو آبادیاتی تنقید کے ذریعہ اس کا علاج آسانی سے کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً ان کی بیماری کا ایک سمٹم یہ تھا کہ غزل کیوں ہے؟ اسے نظم ہو جانی چاہیے۔ دوسرا سمٹم یہ تھا کہ وہ ہر چیز میں ربط اور تنظیم کے متلاشی تھے یہ ایک کلاسیکی رویہ تھا۔ مرثیہ کے سلسلے میں ایک بیماری یہ ہو گئی تھی کہ وہ اس صنف کو رزمیہ بنانا چاہتے تھے۔ اس عہد کے ناقدین انہیں یہ بات بتانے میں ناکام ہوئے کہ بھائی رزمیہ رزمیہ ہے مرثیہ میں رزمیہ ایک حصہ ہے آئے تو ٹھیک ورنہ نہیں۔ یہ رزمیہ نہیں جس کے ہیرو زر، زمین اور زن کے لیے

وحشی بن کر ہزاروں انسانوں کا قتل عام کرتے ہیں۔

جب ایسے لوگوں کا قصہ یا جنگ کو دبیر اور انیس بیان کرتے ہیں تو آپ کو حق تھا کہ آپ رزمیے کی شعریات کی رو سے اس کا مطالعہ کرتے۔ کلیم الدین احمد لکھتے ہیں:

> ''مثنوی کی طرح مرثیہ کا میدان بھی بہت وسیع ہے اور بہت تنگ بھی ہے۔ مرثیہ میں رزمیہ شاعری ممکن تھی اور رزمیہ شاعری کی وسعت معلوم ہے۔ لیکن خالص رزمیہ شاعری ممکن نہ ہو سکی اور وجہ یہ ہے کہ مرثیہ اصل میں مرثیہ ہے یعنی رونا ہے، ماتم ہے، سینہ کوبی و فغان و شیون ہے اور ابتدا میں اسی قسم کے مضامین مرثیہ میں ہوتے تھے لیکن رفتہ رفتہ بہت سے اور مضامین بھی داخل ہوئے اور گریہ و زاری کے حلقہ میں رزم کی داستان سجائی گئی۔ اس لیے مرثیہ ایک مخلوط سی چیز ہو کر رہ گیا۔ مغربی شاعری میں ایک صنف ہے جسے ایلجی کہتے ہیں جس میں کسی کی موت پر آنسو بہائے جاتے ہیں اور ایک دوسری صنف ہے جسے ایپک کہتے ہیں اور جس میں مہتم بالشان رزم کی داستان ہوتی ہے۔ اگر کوئی ایلجی لکھتے لکھتے ایپک لکھنے لگے تو نتیجہ معلوم! مرثیہ میں کچھ ایسی ہی بات ہوتی ہے۔'' [12]

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مرثیہ کیوں رزمیہ شاعری بن جائے؟ یہ جنگ دوسری جنگوں سے قطعاً مختلف تھی یہ جنگ تو جنگ روکنے، انسانوں کو ہلاکت سے بچانے کی ایک کوشش تھی۔ یہ کسی بادشاہ کی جنگ نہیں تھی جو زر، زمین اور جورو کے لیے لڑی گئی یہ تو تحفظ انسانیت کے لیے امام حسینؑ کی طرف سے لگائی جانے والی ایک ایسی آواز تھی جو ظلم کے خلاف ایک استعارہ بن گئی۔

کلیم الدین احمد کو احساس ہے کہ مرثیے کا میدان تنگ ہے یعنی موضوع طے ہے اس میں بھی رزم ایک حصہ ہے تو پھر اسے رزمیہ شاعری ہی کے تناظر میں کیوں دیکھا جائے؟ مرثیہ مخلوط اگر ہے کہ اس میں داستان کی طرح بزم بھی ہے زندگی کے دوسرے رنگ ہیں جیسے کوئی فکشن ہوتا ہے تو حضرت یہ بڑی بات ہے اسے کثیر الآہنگ بنانے کے بجائے صرف رزمیے کا آہنگ کیوں عطا کیا جائے؟ کلیم احمد کی کٹھ محبتی کا جواب نہیں۔ کہہ رہے ہیں کہ کوئی شاعر ایلجی لکھتے لکھتے اگر ایپک لکھنے لگے تو نتیجہ معلوم! مرثیہ میں کچھ ایسی ہی بات ہے۔ یہ جملہ ثابت کرتا ہے کہ وہ مرثیہ کو نظم (The Poem) سمجھ رہے ہیں جبکہ مرثیہ کا متن (Fixed) ہے اور بیان کنندہ اس طے شدہ متن میں اپنے سنانے کہنے اور شاعرانہ مہارت کے ذریعے اپنا

اسلوب خلق کرتا ہے۔

میدان، گھوڑا، تلوار، دشمنان دین، مکہ، مدینہ، میدان کربلا، خانوادۂ رسول، پانی مانگنا، شہید ہونا سارا منظر طے ہے۔ ہر مرثیہ نگار کو ان واقعات میں جھانکنا ہے اور اپنے تخیل سے ان طے شدہ متون کو ازسرِنو خلق کرتے ہوئے اپنے ہم عصر سوالات کی روشنی میں زندہ کرنا ہے اور اسے پُرمعنی بنانا ہے۔ فکشن میں ہر طرح کے مسائل ہوتے ہیں جنگ بھی اور بزم بھی رونا بھی اور ہنسنا بھی اور مرثیے زندگی کے ممکنہ ہر رنگ کی معنویت کو سامنے لاتا ہے۔ مگر کلیم الدین احمد کو اس سے کیا مطلب؟ وہ تو یہ جانتے ہیں کہ پلاؤ پکانے والا پلاؤ ہی پکائے دال پکائی تو انجام معلوم۔ یعنی دال نہیں پکا سکتا۔ یہ حجامت نہیں شاعری ہے اور شاعر ہر کام انجام دے سکتا ہے اگر زندہ اور بلیغ شاعر ہے۔

مرثیے میں رزمیے کا حصہ ناکام ان کی نگاہ میں اس لیے ہے کہ اس میں بیان کنندہ یعنی شاعر غیر جانب دار نہیں ہے۔ وہ ایک گروہ کا شریک اور ہمدرد ہے۔ حضرت مرثیے کو تاریخ اور مرثیہ نگار کو عرفان حبیب بنانا چاہتے ہیں۔ کیا ستم ہے؟ ہر صنف کی اپنی شعریات، دائرہ کار، پسند و ناپسند اور غایت ہے۔ مرثیہ نگار بھلا مورخ کیوں بنے اور بنے بھی تو کون مورخ ہے جو ظالم کی طرف رہنا چاہے گا۔ مرثیہ کچھ بھی ہو جائے نہ تاریخ ہے نہ جانب دارانہ غیر جانب دارانہ بیانیہ۔ یہ شاعری اپنے ممدوح کو ہی جانتی ہے۔ ہاں ایسا بھی نہیں کہ مرثیہ نگار رزمیے میں رزمیے کے تقاضے سے بالکل نابلد ہے۔ اسے بھی اپنی طرف کے علاوہ دوسری طرف کے لڑاکوؤں کا احساس ہے۔ بات دبیر کی ہو رہی تھی اس لیے دبیر جن کے جنگ کے بیانیے کی اکثر ناقدین نے تعریف کی ہے۔ دبیر کے کچھ بند ملاحظہ فرمائیں جن میں جنگ کے بیانیے کا فنی رچاؤ نظر آئے گا۔ پڑھتے ہوئے آپ غور کیجیے کہ مرثیہ نگار صرف اپنی جانب کے جنگجوؤں کے مرتبے اور بہادری کا خیال رکھتا ہے یا دشمن فوج اور اس کے بہادروں کے مرتبے کا بھی:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رستم کا جگر زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصر سلاطین کا نپ زمن رہا ہے — سب ایک طرف چرخ کہن کانپ رہا ہے
شمشیر بکف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

ہیبت سے ہیں نہ قلعہ افلاک کے در بند — جلاّد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند
وا ہے کمرِ چرخ سے جوزا کا کمر بند — سیارے ہیں غلطاں صفتِ طائر پر بند
انگشتِ عُطارِد سے قلم چھوٹ پڑا ہے

خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

شوخی میں پری، حسن میں ہے حور بہشتی　　طوفان میں راکب کے لیے نوح کی کشتی
کب ابلق دوراں میں ہے یہ نیک سرشتی　　یہ خیر ہے وہ شر ہے یہ خوبی ہے وہ زشتی
صحرا میں چمن، فصل بہاری ہے چمن میں
رہوار ہے اصطبل میں تلوار ہے رن میں

اس رخش کو عباس اڑاتے ہوئے آئے　　کوس لمن الملک بجاتے ہوئے آئے
تکبیر سے سوتوں کو جگاتے ہوئے آئے　　اک تیغ نگہ سب پہ لگاتے ہوئے آئے
بے چلّے کے کھینچے ہوئے ابرو کی کماں کو
بے ہاتھ کے تانے ہوئے پلکوں کی سناں کو

لکھا ہے مورخ نے کہ اک گبرِ دلاور　　ہفتم سے فروکش تھا میانِ صفِ لشکر
رُوئیں تن و سنگیں دل و بدباطن و بدبر　　سر کر کے مہم نیزوں پہ لایا تھا کئی سر
ہمراہ شقی فوج تھی ڈنکا تھا نشاں تھا
جاگیر کے لینے کو سوئے شام رواں تھا

تقدیر جو رن میں شب ہفتم اسے لائی　　خلوت میں اسے بات عمر نے یہ سنائی
درپیش ہے سادات سے ہم کو بھی لڑائی　　واں پنجتنی چند یاں ساری خدائی
اکبر کا نہ قاسم کا نہ شبیر کا ڈر ہے
دو لاکھ کو اللہ کی شمشیر کا ڈر ہے

بولا وہ لرز کر کہ ہوا مجھ کو بھی وسواس　　شمشیر خدا کون، عمر بولا کہ عباس
اس نے کہا پھر فتح کی کیونکر ہے تجھے آس　　بولا کئی روز سے اس شیر کو ہے پیاس
ہم بھی ہیں بہادر، نہیں ڈرتے ہیں کسی سے
پر روح نکلتی ہے تو عباس علی سے

تشریف علمدار جری رن میں جو لایا　　اُس گبر کو چپکے سے عمر نے یہ سنایا
اندیشہ تھا جس شیر کے آنے کا وہ آیا　　سر اُس نے پرے سے سوئے عباس اٹھایا
دیکھا تو کہا کانپ کے یہ فوج وغا سے
روبا ہو! لڑاتے ہو مجھے شیر خدا سے

مانا کہ خدا یہ نہیں قدرت ہے خدا کی مجھ میں ہے بزرا زور یہ قوت ہے خدا کی
کی خوب ضیافت مری رحمت ہے خدا کی سب نے کہا تجھ پر بھی عنایت ہے خدا کی
کیا عذر نہ کرنا م ہے مردوں کا اسی سے
تو دَبدبہ و زور میں کیا کم ہے کسی سے

بادل کی طرح سے وہ گرجتا ہوا نکلا جلدی میں سلح جنگ کے بجتا ہوا ہو نکلا
ہر گام رہِ عمر کو تجتا ہوا نکلا اور سامنے نقرہ بھی بجتا ہوا نکلا
غالب تھا تہمتن کی طرح اہلِ جہاں پر
دھنستی تھی زمیں پاؤں وہ رکھتا تھا جہاں پر

تیار کمر کس کے ہوا جنگ پہ خونخوار اور پیک اجل آیا ہے کہ قبر بھی تیار
خنجر لیا منہ دیکھنے کو اور کبھی تلوار مثلِ ورم مرگ چڑھا گھوڑے پہ اکبار
وہ رخش پہ یا دیو وفی تخت زری پر
غل رن میں اٹھا کوہ چڑھا کبک دری پر

اس ہیئت و ہیبت سے وہ نخوت سیر آیا آسیب کو بھی سایے سے اس کے حذر آیا
میداں میں قیامت کو بھی محشر نظر آیا گرد اپنے لیے نیزوں پہ کشتوں کے سر آیا
زندہ ہی پے سیر نہ ہر صف سے بڑھے تھے
سر مُردوں کے نیزوں پہ تماشے کو چڑھے تھے

سیدھا کبھی نیزے کو ہلایا کبھی آڑا پڑھ پڑھ کے رجز باغ فصاحت کو اجاڑا
ظالم نے کئی پشت کے مُردوں کو اکھاڑا بولا مری ہیبت نے جگر شیروں کا پھاڑا
ہم پنجہ نہ رستم ہے نہ سہراب ہے میرا
مرحب بن عبدالقمر القاب ہے میرا

فتراک میں سر باندھتا ہوں پیل و ماں کا پنجہ میں سدا پھیرتا ہوں شیر ژیاں کا
نظارا ذرا کیجئے ہر شاخ سناں کا اُس نیزے پہ وہ سر ہے فلاں ابن فلاں کا
جو جو تھے یلانِ کہن اس دورہ نو میں
تن اُن کے تہ خاک ہیں سر میری جلو میں

یاں سیفِ زباں سیفِ الٰہی نے علم کی فرمایا مرے آگے یہ تقریر ستم کی

اب منہ سے کہا کچھ تو زباں میں نے قلم کی   کونین نے گردن مرے دروازے پہ خم کی
طاقت ہے ہماری اسد اللہ کی طاقت
پنجے میں ہمارے ہے یداللہ کی طاقت

خورشید درخشاں میں بتا نور ہے کس کا   کلمہ ورق ماہ پہ یہ مسطور ہے کس کا
اور سورۂ والشّمس میں مذکور ہے کس کا   ذرے کو کرے مہر یہ مقدور ہے کس کا
یہ صاحب مقدور نبیؐ اور علیؑ ہیں
یا ہم کہ غلامِ خلفِ الصدق نبیؐ ہیں

توبہ! تو خدا جانتا ہے شمس و قمر کو   وہ شام کو ہوتا ہے غروب اور یہ سحر کو
ایمان سمجھ مہر شہ جن و بشر کو   شمعِ رہِ معراج ہیں یہ اہل نظر کو
خورشید بنی فاطمہ تو شاہِ امم ہیں
اور ماہ بنی ہاشمی آفاق میں ہم ہیں

دو چاند کو کرتی ہے اک انگشت ہماری   ہے مُہر نبوت سے ملی پشت ہماری
ہے تیغ ظفر وقتِ زد و کشت ہماری   سو گرز قضا ضربت یکمشت ہماری
قدرت کے نیستان کے ہم شیر ہیں ظالم
ہم شیر ہیں اور صاحب شمشیر ہیں ظالم

سب کو ہے فنا دور ہمیشہ ہے ہمارا   سر پیش خدا رکھنا یہ پیشہ ہے ہمارا
ہیں شیر خدا جس میں وہ بیشہ ہے ہمارا   عاری ہے اجل جس سے وہ تیشہ ہے ہمارا
ہم جزوِ بدن اُس کے ہیں جو کل کا شرف ہے
رشتے میں ہمارے گہر پاک نجف ہے ۱۳؎

اب جنگ میں شمشیر زنی اور طریقۂ جنگ کا بیانیہ ملاحظہ فرمائیں:

بجلی گری بجلی پہ اجل ڈر کے اجل پر   اک زلزلہ طاری ہوا گردوں کے محل پر
سیّارے ہٹے کرکے نظر تیغ کے پھل پر   خورشید تھا مرّیخ پہ مرّیخ زحل پر
یہ ہول دیا تیغ درخشاں کی چمک نے
جو تاروں کے دانتوں سے زمیں پکڑی فلک نے

مرحب ہے مخاطب ہوئے عباسؑ دلاور   شمشیر کے مانند سراپا ہوں میں جوہر

ممکن ہے اک ضرب میں دو ہو تو سراسر　　پر اس میں عیاں ہوں گے جوہر مرے تجھ پر
لے روک مرے وار ترے پاس سپر ہے
زخمی نہ کروں گا ابھی اظہار ہنر ہے

کاندھے سے سپر لے کے مقابل ہوا دشمن　　بتلانے لگے تیغ سے یہ ضرب کا ہر فن
یہ سینہ یہ بازو یہ کمر اور یہ گردن　　یہ خود یہ چار آئینہ یہ ڈھال یہ جوشن
کس وار کو وہ روکتا تلوار کہا تھی
آنکھوں میں تو پھرتی تھی نگاہوں سے نہاں تھی

خنجر کو جو کاٹا تو وہ ٹھہری نہ سپر پر　　ٹھہری نہ سپر پر تو وہ سیدھی گئی سر پر
سیدھی گئی سر پر تو وہ تھی صدر و کمر پر　　تھی صدر و کمر پر تو وہ تھی قلب و جگر پر
تھی قلب و جگر پر تو وہ تھی دامن زیں پر
تھی دامن زیں پر تو وہ راکب تھا زمیں پر[۴۹]

اور بھی مناظر ہیں جو جنگ کے بیانیے میں دبیر کے تجربے اور مہارت سے متعلق معلومات اور اس کو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کے فن کی نشاندہی کرتے ہیں۔

مذکورہ بالا مثالیں ان کے مرثیے کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے سے ماخوذ ہے۔ کیا کلیم الدین احمد کو یہ پسند نہیں آیا؟ ظاہر ہے کہ یہ سارا کام تو مغرب کا شاعر ہی کر سکتا ہے بھلا دبیر کے بس کی بات کہاں جو انیس سے بھی بہت کم تر شاعر شبلی کی نگاہ میں ہے۔ آپ غور کیجئے کہ مرثیہ مذہبی فریضہ انجام دینے کے ساتھ ساتھ ہماری زندگی پر کیسے اثر انداز ہوتا ہے۔ جس طرح قصیدہ غیر مانوس الفاظ کو حافظے میں لاکر ہمارے ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرتا ہے اس مد میں دبیر کا مرثیہ سب سے اہم متن قرار پاتا ہے۔ مذکورہ مرثیے سے ماخوذ بندوں پر نگاہ ڈالیے تو آپ کے سامنے بہت سے الفاظ آتے ہیں جو آپ کو ذہنی سطح پر امیر بنا دیتے ہیں بہت کچھ آپ جان جاتے ہیں۔ مطلع والے بند میں لفظ ''جوزا'' ایک عورت کا نام ہے۔ انگشت عطارد سے قلم کا چھوٹنا علم نجوم جاننے کا تقاضا کہ عطارد کو منشی فلک کہا گیا ہے جو انسانوں کی تقدیریں لکھتا ہے۔

آگے ان بندوں کو کوٹ کیا گیا ہے جن میں تلوار کی تعریف اور پھر امام حسین اور دشمن کے درمیان کا سوال وجواب کا بیانیہ خلق کیا گیا ہے۔ مرثیہ نگار نے دشمنوں کی بھی بہادری اور ان کی طاقت کا بیانیہ خلق کیا ہے۔ ان کا مکالمہ ان کی شخصیت کو سامنے لاتا ہے۔ حضرت عباس کے بارے میں لکھتے ہیں کہ کوس ''لمن الملک'' بجاتے ہوئے آئے یعنی کیا کہا ہے؟ یہی کہ حضرت عباس رن میں طبل بجاتے ہوئے مانو یہ کہتے ہوئے کہ یہ کس کا ملک

ہے۔ دراصل قرآن کی آیت ہے لمن الملک الیوم۔ دشمن کی فوج کو شقی فوج کہا ہے یعنی بد بخت فوج۔ وغا بمعنی شور وغوغا کرنے والی فوج روبا بمعنی لومڑی۔ کبک دری کیا ہے؟ ایک قسم کا چکور جو کوہستانوں میں پایا جاتا ہے۔ فتراک یعنی شکار بند، پیل دماں یعنی خطرناک ہاتھی، شیر ژیاں یعنی بپھرا ہوا شیر، یلان یعنی بے قید لوگ، ورۂ نو بمعنی نئے حلقے۔ یہ الفاظ جنگ کے بیانیے کو زندہ اور متحرک بناتے ہیں۔ اس رجسٹر کی ضرورت تھی جو قاری کے ذخیرۂ الفاظ میں بھی اضافہ کرتے ہیں۔ جمیل جالبی نے صحیح کہا ہے کہ رزمیہ میں مبالغہ جتنا زیادہ ہوگا اتنا ہی بہتر ہے اور الفاظ جتنے عالمانہ اور پرشکوہ ہوں گے اتنا ہی رزمیہ پرشکوہ ہوگا اس لیے مرزا دبیر رزمیہ انداز سے قریب ہیں۔ (تاریخ ادب اردو، جلد چہارم، حصہ اوّل، ص ۶۵۰)۔

مذکورہ بند میں لڑائی کا منظر کا صرف ایک بند نگاہ میں رہے جسے جہاں کہا ہے خنجر کو جو کاٹا تو وہ ٹھہری نہ سپر پر ٹھہری نہ سپر پر تو سیدھی گئی سر پر سیدھی گئی سر پر تو وہ تھی صدر و کمر پر تھی صدر و کمر پر تو وہ تھی قلب و جگر پر۔ تھی قلب و جگر پر تو وہ تھی دامن زین پر تھی دامن زیں پر تو وہ راکب تھا زمیں پر۔ اس بند کی بلاغت پر قربان جایئے۔ افعال کے تخلیقی استعمال سے لڑائی کا ایک شاٹ تیار ہوا ہے۔ ہر مصرع کے اخیر کے نحوی واحدے کو دوسرے مصرع کے نحوی واحدہ بنانے سے Action کے تسلسل اور رفتار کو دکھا دیا ہے۔ اس لیے صحیح کہا ہے جمیل جالبی نے کہ ''دبیر کا قصیدے کی طرف فطری رجحان ہے رزمیہ شاعری سے زیادہ قریب ہے، اس لیے مرثیے کے رزمیہ حصوں میں دبیر انیس سے زیادہ کامیاب ہیں (جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، جل چہارم، ص ۶۵۰)۔

شاعری استعارہ سازی سے معنی آفریں بن جاتی ہے۔ انیس اور دبیر دونوں ہی نادر استعارے خلق کرنے میں ماہر ہیں مگر دبیر کے استعارے خیال بندی کی طرف مڑ جاتے ہیں۔ کچھ مثالیں ملاحظہ فرمائیں:

جاروب صحن خانہ ہے جبریل کی پلک/ زائر کو اس حریم کے عیش ونشاط ہے/ اس کا
بچھونا رحمت حق کی بساط ہے/ زانو تمہارا قبہ عرش الٰہ ہے/ شیعوں کی بوسہ گاہ مری سجدہ گاہ
ہے/ ہے ہے دھروں میں پاؤں ادب سے بعید ہے/ دیکھا جلال رحل کلام مجید ہے/
اڑنے لگا زمانے کی آب وہوا کا رنگ۔

آگے مزید نمونے اور پیش کیے جائیں گے۔ دبیر کے مرثیوں میں لفظ کا دہراؤ کسی بھی پیش کردہ حالات یا صورتحال کو قابل غور بنا دیتا ہے۔ جیسے:

(الف) دیتے ہیں سب دعا کہ شفا پائے فاطمہ
اور فاطمہ یہ کہتی ہے مرجائے فاطمہ
اول مدد سے خوش دل آدم کو کردیا

پھر غم سے تم کو تم سے جدا غم کو کردیا
کھانے کا کوئی وقت نہ سونے کا وقت ہے
جو وقت ہے وہ آپ کے رونے کو وقت ہے

اے مری فاقہ کش مری نادار والدہ — اے میرے بے دوا مری بیمار والدہ
کنبہ کی آبرو مری سردار والدہ — اے میرے صابرہ مری ناچار والدہ
نانا کی سوگوار کو تازہ خطاب دو
اماں جواب دو مری اماں جواب دو

پستی وہ دے جسے کوئی رفعت نہ دے سکے — بخشے جسے مرض کوئی صحت نہ دے سکے
عزت جسے وہ دے کوئی ذلت نہ دے سکے — ذلت جسے وہ دے کوئی عزت نہ دے سکے
عُسرت ہو عشرت اس کی رضا کا جو دھیان ہو
آفت ہو عافیت، جو خدا مہربان ہو

مغفر پہ جب گرمی سرِ گفار کھا گئی — تقدیر کے لکھے کو جبیں سے مٹا گئی
پردے میں آنکھ بہر تماشا دکھا گئی — دریا تھی اور کوزے کے اندر سما گئی
جب تک نہ یہ ملی تھی گلے کو گِلا رہا
جب یہ گلے ملی نہ گِلا نہ گلا رہا۔ ۱۵

مثال (الف) کے اشعار دبیر کے مرثیہ ''طغرا نویس کن فیکون ذوالجلال ہے'' سے ماخوذ ہے اور دوسری مثالیں بالقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے نیز آمد خزاں کی گلشن خیر الوراپہ ہے سے یعنی تین مرثیوں سے ماخوذ ہیں۔

زبانی بیانیہ کے لیے لفظوں کے دہراؤ تکرار سے سنانے کا عمل صرف سنانے کا نہیں بلکہ جو کہا جارہا ہے اسے متحرک تصویر میں بدلنے کا کام لیا جاتا ہے اور کسی بات پر زور کا بھی۔ دبیر نے جابجا عطف واؤ سے جڑے صرف دو الفاظ نہیں بلکہ کئی کئی الفاظ کا مصرع خلق کیا ہے جس کی مدد سے وہ بہت سے مسائل یا کسی کے اوصاف یا حالات کو اختصار کے ساتھ سامنے لانے میں کامیاب ہوجاتے ہیں جیسے:

معنی حلم و لفظ و حیا، آیۂ کرم — تقویٰ و زہد و عدل و ورع سر سے تا قدم
یہ دونوں مقتدا ہیں یہ دونوں ہیں خضر راہ — بحرین علم و فضل و جلال وقار و جاہ
ہوش و حواس و عقل و طبیعت بجا نہیں — سوکھی زبان تالو سے ہوتی جدا نہیں

اے زینب و سکینہ و کلثوم بے دیار   اے بانو و رقیہ و کبریٰ جگر فگار
صحرا و کوہ شہر و بیاباں لرزتے ہیں   محراب و بام و کعبہ و ایواں لرزتے ہیں

ایسی اور بہت سی مثالیں اکثر آپ کو مل جائیں گی۔ زبانی بیانیہ میں اس اسلوبی حربے سے مبالغے نیز شدت اظہار کے لیے کیا جاتا ہے اور بیان میں اختصار پیدا ہوتا ہے۔ مرزا دبیر نے ذوقافتین کے ذریعے مرثیے میں صوتی جھنکار پیدا کیا ہے۔ مثلاً:

رخ جلوہ گاہ قدرت پروردگار ہے   دل زار دار خلوت پروردگار ہے
سر جاں نثر رحمت پروردگار ہے   تن خاکسار طاعت پروردگار ہے
تسبیح سے عیاں شرف۔ فاطمہ ہوا
ذکر خدا کا فاطمہ پر خاتمہ ہوا

یا یہ کہ

روشن ہے ان پہ جو ہیں مقر اصل و فرع کے
جوشن ہیں ذویہ بازوئے ایماں و شرع کے

ذوقافتین کی یہ مثالیں ان کی شاعری میں بار بار سامنے آتی ہیں۔ اسی طرح دبیر نے بے شمار تراکیب فارسی اور عربی کا استعمال کیا ہے جن پر دیگر نقادوں نے تبصرے کیے ہیں۔ دبیر نے اپنی تعلّی کے ذریعے ایک تیر سے دو نہیں بلکہ تین نشانے لگائے ہیں۔ انہیں پڑھیے تو دبیر اور انیس کی معرکہ آرائیوں اور ادبی چشمک کا اندازہ ہوتا ہے۔ پہلے اصلی تعلّی کی ایک مثال:

جب ہم نے کربلا کا مرقع دکھا دیا
تصویر کی بھی آنکھ کو رونا سکھا دیا

مرثیہ واقعات کربلا پر مبنی ہوتا ہے جس کا ایک مقصد عدم تشدد کے رجحان کو عام کرنا ہے۔ مندرجہ ذیل تعلّی میں دبیر نے س امر کا اظہار تو کیا ہی ہے ساتھ ہی اپنی تعریف بھی کی ہے اور تعریف اپنی شاعری کی تو کی ہی ہے اس کے ساتھ خود کو عدم تشدد کا بھی ہم نوا قرار دیا ہے۔

(الف)

سایہ بدن کا پاس ادب سے جدا رہا   محبوب سے ہمیشہ وصالِ خدا رہا
یہ عاشق خدا بھی خدا پر فدا رہا   سائے سے اپنے دور رسول ہدا رہا
دیکھو یہ باغ نظم جو رغبت کو سیر کی

پرچھائیں تک نہیں یہاں مضمون غیر کی

(ب)

گو خلعت تحسیں مجھے حاصل ہے سراپا پر وصف سراپا کو تو مشکل ہے سراپا
ہر عضو تن اک قدرتِ کامل ہے سراپا یہ روح ہے سر تا بقدم دل ہے سراپا
کیا ملتا ہے گر کوئی جھگڑتا ہے کسی سے
مضمون بھی اپنا نہیں لڑتا ہے کسی سے

(ج)

یہ فوج سخن رہتے ہیں نایاب جہاں ہے یعنی الف نادِ علی ان کا نشاں ہے
قرطاس کا تو مرکب نقرہ تہ ران ہے لفظوں کی سپر سطروں کی شمشیر و سناں ہے
خامہ مرا الزام خلائق سے بری ہے
یا غیر کے مضمون کا چہرہ نظری ہے

مثال (الف) کی شاعری پر سر دھنیے اور حضور اکرم کی ذات مبارکہ سے متعلق یہ انکشاف کہ ان کے جسم کا سایہ نہیں تھا۔ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیوں نہیں تھا؟ اس کا شعری بیانیہ غضب کی تاویلات سے خلق ہوا ہے۔ دبیر کا شعری بیانیہ یہ باور کراتا ہے کہ اس لیے سایہ نہیں تھا کہ حضورؐ کا سایہ بھی ان کا احترام کرتا تھا۔ سایہ تو تب ہوتا جب وہ تنہا ذات ہوتی۔ یہ ذات تو ذات اصل یعنی خدا سے واصل تھی۔ چونکہ خدا کا سایہ نہیں ہوسکتا لہٰذا حضور اکرمؐ کا سایہ کیوں ہوتا۔ چونکہ یہاں اپنی تعریف بھی مقصود تھی اس لیے دبیر کا یہ لکھنا کہ میری شاعری پر کسی غیر کی شاعری کی پرچھائیں تک نہیں محسوس کی جاسکتی ہے۔ یعنی یہاں 'سایہ' چونکہ حضور اکرمؐ کے لیے استعمال کر دیا گیا ہے لہٰذا احتراماً پرچھائیں کا استعمال اپنے لیے کیا گیا۔ وہ جو شبلی انیس کے لیے بار بار کہتے ہیں نہ کہ بلاغت کلام کا مقتضائے حال کے موافق ہونے کو کہتے ہیں (شبلی نعمانی، موازنہ انیس و دبیر، ص ۳۶۔۳۷)۔ اس بند میں لفظ 'سایہ' اور اس کی جگہ تعلّی کے لیے لفظ پرچھائیں کا استعمال اس کا بین ثبوت ہے۔ اسے کہتے ہیں خیال بندی یا خیال آفرینی۔ مگر ٹھہریے اس کے لیے تو استعارہ سازی ضروری ہے تو لیجئے صاحب 'سایہ' اس بند میں اس امر کا استعارہ ہے کہ سائے کا سایہ یا جس کا مقصد دنیا کو اپنے سائے میں رکھنا ہو اس کا سایہ کیونکر ہوگا۔

مثال (ب) کے بند میں جیسا کہ کہا گیا ہے کہ دبیر نے اس امر سے انکار کیا ہے کہ میرا مضمون لڑتا نہیں اسی سے دوسری رعایت یہ نکالی ہے کہ جھگڑا لڑائی یعنی تشدد تو بری بات ہے اور اسی وجہ سے میرا مضمون بھی کسی

شاعر سے نہیں لڑتا چہ جائیکہ میں کیا لڑوں گا کسی سے۔

مثال (ج) میں جنگ کے بیانیے کے رجسٹر میں اپنی شاعری کی تعریف کی ہے۔ رعایت یہ ہے کہ جنگ اور شاعری دونوں جگہ پینترے اور فوجوں کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک جگہ الفاظ کی فوج دوسری جگہ انسان بصورت فوج ہوتی ہے۔ کہہ رہے ہیں کہ میرا فوج سخن علی کی محبت اور ان سے مدد طلب کرنے کا code نشان ہے۔ قرطاس کی نوک میری رانوں میں گھوڑے کی طرح دبا ہوا ہے۔ الفاظ کا سپر اور سطروں کی شمشیر و سناں میرے پاس ہے اور میرا قلم الزام سے بری ہے اور کسی اور کے مضمون کا چہرہ نظری ہے یعنی میں اُسے جوں کا توں استعمال نہیں کرتا بلکہ اپنے نظریے سے اسے بدل دیتا ہوں۔

مرزا دبیر بندوں کے درمیان میں کبھی کبھی فارسی بند بھی لکھتے ہیں۔ انیس اور دبیر کے بعض مصرعے ضرب المثل اور اقوال کی طرح کا اثر رکھتے ہیں یا برجستہ جملے کا اثر رکھتے ہیں۔ جیسے:

اب ظلم چھپ کے بیٹھا ہے قبر یزید میں
اولاد کا بدل ہے پدر کا بدل نہیں
آسان سب پر قبر کی مشکل خدا کرے
ہر دم زباں کو حمد الٰہی پسند ہے
سب کچھ اسی کی ذات سے بالذات کچھ نہیں
سچ ہے جہاں کی خاک ہو جا کر وہیں ملے
منزل ہے اک آنے میں رستے کا پھیر ہے
دنیا تو قید خانہ ہے مومن کے واسطے
کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

ان مصرعوں میں جو جملے کا اثر رکھتے ہیں انسانی زندگی کے گہرے تجربات محسوس کیے جا سکتے ہیں۔ آپ ان کی جملہ شاعری میں ایسے ضرب المثل کا سا اثر رکھنے والے جملے کثرت سے استعمال ہوتے دیکھ سکتے ہیں۔ فنا کا احساس مرثیے میں ضرور دلایا جاتا ہے۔ دبیر نے اپنی شاعری کا جوہر اس نوع کے مضمون کے باندھنے میں دکھایا ہے۔

(الف)

یہ سن کے آبدیدہ ہوئے شاہ کربلا — بانوئے بے قرار سے سمجھا کے پھر کہا
بہتر یہی ہے تم کو رہو راضی رضا — نعمت خدا کی سمجھو گر آئے کوئی بلا

دل سے دعائیں کرتا تھا اس دن کے واسطے
دنیا تو قید خانہ ہے مومن کے واسطے

(ب)

دریا پہ قہر سے جو یہ سیلِ فنا گئی — مچھلی تڑپ کے جانب تحت الثرا گئی
نہ کشتی فلک بھی تلاطم میں آگئی — تڑپی وہ اس قدر کہ صدف تھرتھرا گئی
دریا پہ آبِ تیغ کا یہ خوف چھا گیا
موتی کی آب بن کے صدف میں سما گیا

(ج)

مارا کسی نے گرز جو سر پر کہا کہ شکر — دل پر لگا جو نیزہ تو ہنس کر کہا کہ شکر
گزرے جو تیر سینے سے باہر کہا کہ شکر — تیغیں جو نکلیں منہ کے برابر کہا کہ شکر
سنبھلا گیا نہ خانۂ زین پر امام سے
غش کھا کے گر پڑے فرسِ تیزگام سے

(د)

کہتے تھے شاہ سنتا تھا میں یہ بیان درد — ناگاہ روئے سرخ ہوا مصطفیٰ کا زرد
گیسوئے عنبریں میں بھری بال بال گرد — میں دیکھ کر ڈرا تو کہا بھر کے آہ سرد
نانا تمہارے سوگ میں غمناک ہے حسین
جس خاک میں ملوگے یہ وہ خاک ہے حسین

(ر)

جب گل نہ ہو تو بلبلِ شیدا کی موت ہے — سبزہ نہ ہو تو آہوئے صحرا کی موت ہے
پانی بغیر ماہی دریا کی موت ہے — چھٹنا مرض میں باپ سے صغرا کی موت ہے
اک آن بھی رہیں نہ زمانے میں چین سے
زہرا نبی سے چھوٹ کے صغرا حسین سے

(ز)

وہ اجنبی مکاں وہ اندھیرا ادھر اُدھر — پہلے پہل وہ بستی سے ویرانے کا سفر
نے شمع روشنی کے لیے نے شگاف در — ہمسایہ وہ کہ دوسرے سے ایک بے خبر

کس کو کوئی پکارے کہاں جائے کیا کرے
آسان سب پہ قبر کی مشکل خدا کرے

(س)

آخر ہوئی جو شب تو سپیدا شروع ہے　　خورشید کا غروب قمر کا طلوع ہے
ظاہر ہے ماہِ نو سے کہ صرف رکوع ہے　　ہر ایک سوئے قبلہ طاعت رجوع ہے
لطف وغضب سے چہرے سپید و سیاہ ہیں
وحدت پہ اُس کی شام و سحر دو گواہ ہیں

دراصل دبیر اس شعری لسانی گروہ سے تعلق رکھتے ہیں جنھیں ہم مرصع سازی یا پیچیدہ بیانی یا خیال بندی سے عبارت کرتے ہیں۔ غالب اردو میں اور فارسی میں بیدل اپنے عہد کے تمثیلی اسلوب جس میں دعوی اور دلیل کے مصرعے قلم بند کیے جاتے تھے اس کی جگہ تجریدی اسلوب کو رواج بخشا۔ مرزا دبیر اور میر انیس دراصل غالب کے ان دو اسلوبی رویے سے وابستہ ہیں جسے ہم سہل ممتنع کے غالب اور مشکل پسند اسلوب سے عبارت کرتے ہیں۔ میر انیس سہل ممتنع والے غالب اور دبیر پیچیدہ بیان غالب سے رشتہ رکھتے ہیں۔ ان کی سہل ممتنع والی شاعری بھی پیچیدہ بیانی سے رشتہ رکھتی ہے۔ اس لیے انھوں نے انیس کے بجائے دبیر کو پسند کیا تھا جس کی طرف مضمون کی ابتدا میں اشارہ کیا تھا۔

دبیر کی شاعری اپنے عہد کے شعر مزاج اور شعریات کی نمائندہ شاعری ہے جس میں بیان و بدیع کی امتیازی شکلوں کا استعمال فن کے لیے ضروری سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے انھوں نے تقریباً ہر صنف سے شعر کی تشکیل میں مدد لی اور اپنی استادی دکھائی ہے۔

مشرق میں حقیقت کو تجریدی اسلوب میں پیش کیا جاتا ہے۔ خیال بند شعرا جیسے بیدل اور غالب پھر دبیر نے حقیقت کے مروجہ اور رائج تصورات کو Subvert کیا اور اپنے زرخیز تخیل کے ذریعے نئی کائنات کی تشکیل کی۔ دبیر نے بھی اسی خیال بند اور زرخیز تخیل کی مدد سے واقعات کربلا کو دیکھا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جس طرح سودا نے قصیدے کے مطلع میں وہ فنی ہنرمندی دکھائی ہے جس کا جواب اردو شاعری میں نہیں ہے اسی طرح دبیر نے مرثیہ کا چہرہ اس عمدگی سے خلق کیا ہے کہ اس مد میں ان کا حریف کوئی نہیں۔ وہ قدم قدم پر نازک خیالی، خیال آفرینی کی مثالیں فراہم کرتے ہیں اور نئی نئی تشبیہات اور استعارات خلق کرتے ہیں۔

انیس و دبیر دونوں نے صبح کے منظر کو اپنے مرثیے کا چہرہ بنایا ہے۔ دبیر نے اس ذیل میں 'صبح' کو بطور خاص مرثیے کے چہرے کا معروض بنایا ہے اور ایک تخیلی صبح کو میدان کربلا کا ادرا کی منظر بنا دیا ہے۔ کیا یہ منظر

جو صبح کا ہے جس کی منظر نگاری کی گئی ہے، منظر نگاری برائے منظر نگاری ہے یا اس کے پس پردہ کوئی فکر مندی بھی کارفرما ہے یا اس کا رشتہ میدان کربلا میں شہید ہونے والے اللہ کے مقرب بندوں سے بھی ہے؟ غالب کی خیال بندی کی ایک جھلک دیکھیے:

رکھا غفلت نے دور افتادۂ ذوق فنا ورنہ
اشارت فہم کو ہر ناخن بریدا ابرو تھا
قطرۂ مے بسکہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے سراسر رشتہ گوہر ہوا

یہ اشعار جو خیال بندی کے عمدہ نمونے ہیں صرف پس منظر کے طور پر غالب کے اسٹائل کو ذہن میں رکھنے کے لیے نقل کیے گئے ہیں۔ اب دبیر کے مرثیہ کا چہرہ ملاحظہ فرمائیں:

(الف)

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی پنہاں درازی پر طاؤس شب ہوئی
اور قطع زلف لیلی زہرہ لقب ہوئی مجنوں صفت قبائے سحر چاک شب ہوئی
فکر رفو تھی چرخ ہنرمند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہوگیا پیوند کے لیے

(ب)

نکلا افق سے عابد روشن ضمیر صبح محراب آسماں ہوئی جلوہ پذیر صبح
کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیر صبح پھر سجدہ گاہ بن گیا مہر منیر صبح
کرتی تھی شب عروب کا سجدہ ودود کو
سیارے ہفت عضو بنے تھے سجود کو

(ج)

یوسف غریق چاہ سیہ ناگہاں ہوا یعنی غروب ماہ تجلی نشاں ہوا
یونس دہان ماہی شب سے عیاں ہوا یعنی طلوع نیر مشرق ستاں ہوا
فرعون شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور ید بیضا تھا آفتاب

اس سے قبل کہ ان بندوں کا تجزیہ کیا جائے، جمیل جالبی کی رائے پر غور کرتے چلیں:

''دبیر اور انیس کے یہ ''چہرے'' پڑھ کر، جن میں صبح کا منظر پیش کیا گی ہے، دونوں کے مختلف ادراک کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ انیس کے چہرے میں مثنوی کا مزاج نمایاں ہے جس سے محمد تقی میر کا رنگ بھی جھلک رہا ہے۔ یہاں طرزِ فکر رومانوی ہے۔ انداز بیانیہ ہے جس میں نرمی ہے، راگ اور لے میں دھیما پن ہے اور لہجے میں نرمی ونسائیت ہے۔ انیس کا مصورانہ انداز اور اس سے پیدا ہونے والے محاکات منظر میں رنگ بھر رہی ہیں۔ یہاں خیال آفرینی نہیں ہے تصویر کی متضاد صفات میں مناسبتیں تلاش کرنے کی کوئی کوشش نہیں ہے۔ استعارات وتراکیب بھی سادہ ہیں۔ یہاں مصوری کا عمل نمایاں ہے۔ اس کے برخلاف دبیر کے چہرے کی منظر نگاری میں قصیدہ کا رنگ جھلک رہا ہے۔ اس کا آہنگ بلند اور لہجے میں خطیبانہ مردانہ پن ہے۔ الفاظ میں شان وشکوہ ہے اور انیس کے مقابلے میں دبیر کے راگ کی رفتار بھی قدرے تیز ہے۔ یہاں دبیر کی عظمت بھی نمایاں ہے اور واضح طور پر معلوم ہوتا ہے کہ ان کا ذہن ''تخلیقِ معانی اور ایجادِ مضامین'' کی طرف مائل ہے۔ جہاں جہاں منظر کشی کی گئی ہے یہی صورت سامنے آتی ہے۔ دبیر کے ہاں مابعد الطبیعیاتی تصورات شعری پیکر (Imagery) کو جنم دیتے ہیں اور ان کا اظہار پُر شکوہ اسلوب میں ہوتا ہے۔ یہ وہ اسلوب ہے جو رزمیہ کے لیے میر انیس کے طرز سے زیادہ موزوں ہے۔'' [۱۶]

جمیل جالبی نے صحیح کہا ہے کہ انیس کے مرثیے میں مثنوی اور دبیر کے مرثیے میں قصیدے کی جھلک نمایاں ہے اور ان کے یہاں خیال آفرینی ہے۔ ذرا مذکورہ بالا منقولہ دو بندوں کو پڑھیے کیا بند (الف) سمجھ میں آ گیا کہ کیا کہنے کی سعی کی ہے؟ ذہن پر زور دینا ہوگا۔ یہاں بس ایک سورج ہے جس کے طلوع ہونے کے بعد کی تبدیلی کا اظہار کیا گیا ہے۔ سورج کی قینچی جیسی کرنیں ابھریں رات نے مور کی طرح اپنے پر سمیٹ لیے اور رات کی زلفیں زہرہ کے لقب سے ملقب ہوگئیں۔ سحر کی قبا چاک ہوگئی۔ ظاہر ہے آسمان کو ایسے میں چاک سحر کی رفو کی فکر لاحق ہوئی اور جیسے دن نے صبح، دوپہر، شام نے خود کو چاک کر کے چاک سحر پر پیوند لگانے کے لیے خود کو تیار کرلیا۔

پورا بند ایک استعارہ ہے اور دراصل یہ آگے کے واقعات کربلا کی پیش بندی ہے۔ حسین صبح اور دن کا استعارہ ہیں۔ سورج کی کرنیں جو قینچی کی طرح ہیں (استعارہ) سے مراد حق پر چلنے والے لوگ ہیں جن کے ڈر سے اندھیرا یعنی ظلم (شب) پنہا ہو گیا چھپ گیا ہے۔ دبیر ایک جگہ لکھتے ہیں:

مریخ فلک مہر سے روشن ہوا ناگاہ — توسن فلک اور اسلحۂ جنگ بھی دلخواہ
انجم زرہ، نیزۂ عقرب سپر ماہ — پر خنجر خورشید نے کیا کام کیا واہ
جلاد فلک قرص مہر چھوڑ کے بھاگا
خورشید کی دہشت سے سپر چھوڑ کے بھاگا

مرثیے کے اس چہرے میں علم ہیئت کا رجسٹر شعری بیانیہ کی تشکیل کرتا ہے۔ مریخ منحوس ستارہ یعنی استعارہ ہے دشمن دیں کا مہر سورج، توسن فلک بھی استعارہ ہے۔ عقرب آٹھواں برج ہے جو بچھو کی شکل کا ہوتا ہے۔ جنگ کا استعارہ روکشی، باغی ہونا، پھر جانا، توسن یعنی گھوڑا، زرہ، نیزہ، سپر، خنجر اور دہشت جو جنگ خلق کرتا ہے دراصل ایسا لگتا ہے کہ دبیر اپنے چہرے کے ذریعے آگے ہونے والی حق و باطل کی جنگ کی پیش بندی کررہے ہیں۔ پیچیدہ بیانی کی ایک اور مثال دیکھئے:

اوراق فلک خط شعاعی سے محشا — اطباق زمیں غیرت اوراق مطلا
تھی سورۃ والفجر کی تفسیر ہر اک جا — معنی جعل الشمس ضیائی کے ہویدا
دنیا میں نہ ظلمت شب پیدا کی رہی تھی
پر ایک سیاہی رخ اعدا کی رہی تھی

اوراق، خط شعاعی، محشا، مطلا، سیاہی یعنی دبیر نے مذکورہ چہرے کا شعری بیانیہ خطاطی کے رجسٹر کے ذریعے خلق کیا ہے۔ پروفیسر شارب درولوی نے لکھا ہے:

> ''پرانے زمانے میں کتاب کے صفحات پر چاروں طرف خوبصورت بیل بنائی جاتی تھی اور ایسا بھی ہوتا تھا کہ حوض، کے باہر صفحے کے چاروں طرف ترچھی سطروں میں حاشیہ تحریر کیا جاتا تھا اس طرح اس میں شعاع کی رعایت اس تحریر سے بھی پیدا کی گئی ہے جو حاشیے کے باہر حاشیے کے طور پر لکھی جاتی تھی۔ اس کے علاوہ فن خطاطی میں خط شعاع، نسخ و نستعلیق کی طرح ایک طرز تحریر کا نام ہے۔ اسی طرح بعض اہم کتابوں کے اوراق پر سونے کا پانی چڑھایا جاتا تھا دبیر کہتے ہیں کہ سورج کی شعاعوں نے فرش زمین کو رشک اوراق مطلا بنادیا ہے۔ بند کے تیسرے اور چوتھے مصرعے میں انھوں نے قرآن مجید کا حوالہ دیا ہے جس کی ایک مشہور سورۃ 'سورۃ والفجر' ہے جس میں صبح کی قسم کھائی گئی ہے۔ دبیر کہتے ہیں کہ نور کا ایسا تڑکا ہے کہ ہر طرف سورۃ والفجر کی تفسیر نظر آتی ہے یعنی ایسی دلکش اور خوبصورت صبح ہے کہ جس کی قسم کھائی جائے۔ چوتھے

مصرعے میں قرآن مجید کی ایک اور آیت کا حوالہ ہے جو سورج اور اس کی روشنی سے متعلق ہے۔ قرآن مجید میں سورج کو بنانے اور اس کو روشنی دینے کا حوالہ سورۃ الفرقان، سورۃ نوح اور دوسری کئی سورۃ میں آیا ہے کہ بنایا شمس کو اور اسے روشنی دی، ضیا بخشی، یعنی اس صبح کو دیکھ کر جعل الشمس ضیا کے معنی روشن ہو جاتے ہیں اس مصرعے میں ایک صفت یہ بھی ہے کہ اس میں شمس، ضیا، ہویدا سب روشنی کے تلازمات ہیں۔ ان پانچ بند میں طرح طرح سے صبح کا منظر بیان کرنے کے بعد بیت کے ذریعے چہرے سے مرثیے کی طرف گریز ہے کہ دنیا سے شب یلدا جو سب سے طویل اور سب سے زیادہ سیاہ رات کہی جاتی ہے اس کی سیاہی بھی ختم ہوگئی اور اب ہر طرف نور اور روشنی ہی روشنی ہے سوائے رخ اعدا کی سیاہی کے جو میدان کربلا میں دشمنوں کے چہروں پر نظر آتی ہے۔ یہ بند بھی دبیر کی قدرت کلام، صنائع، معنی آفرینی، پیچیدگی، مشکل پسندی کی مثال ہیں۔'' ۱۷

دراصل دبیر اور انیس غالب کی شاعری کی دو رنگوں کی طرح ہیں۔ ایک ٹھیٹھ اردو، سہل ممتنع اور پراکرت اور بھاشا کے احساس قریب۔ دبیر پراکرت اور اردو کے ٹھیٹھ محاورے اور سہل ممتنع کی روش کے ساتھ ساتھ اپنی گہری سخت میں خیال بند شاعر ہیں۔ ایسے میں دونوں کا موازنہ کمزور نقاد کو بھرم میں ڈال دیتا ہے۔ کہتے ہیں کہ دبیر تاریخ کی صحت پر نگاہ رکھتے تھے کیونکہ بعض نقاد تاریخ کی صحت کا بھی خیال رکھتے ہیں اسی لیے دبیر کے یہاں کلیم الدین احمد کے مطابق بھی سیرت نگاری کا طریقہ انیس سے بہتر ہے:

''سیرت نگاری تو خیر انیس کے مرثیوں میں موجود نہیں۔ وہ ہر فرد کی شخصیت کو الگ الگ نکھار نہیں سکتے۔ سب کے سب ایک ہی رنگ میں رنگے ہوئے ہیں۔ ہر فرد میں وہی خوبیاں ہیں جو دوسروں میں بھی پائی جاتی ہیں۔ دبیر کے مرثیوں میں بھی سیرت نگاری نہیں۔ انیس و دبیر امام حسین کی شخصیت پر بالخصوص بہت کاوش کرتے ہیں اور اس معاملہ میں انیس دبیر سے بہت آگے نکل جاتے ہیں۔ انیس چاہتے تھے کہ انسان اور ملکوتیت کو اس طرح ملائیں کہ ایک اعلیٰ اور ارفع شخصیت بن سکے لیکن اس میل میں انہیں پوری کامیابی نہ ہو سکی۔ انسانیت صاف ملکوتیت پہ غالب ہے۔ پھر بات یہ بھی ہے کہ انیس چند انسانی کمزوریوں خصوصاً مصیبت کشی پر ضرورت سے زیادہ زور دیتے ہیں۔'' ۱۸

مناظر فطرت بیانیہ خلق کرنے میں بھی انیس دبیر سے آگے ہیں:

''اہتمام و تکلف تو دبیر بہت کرتے ہیں لیکن انیس کے مقابلہ میں ان کی آورد زیادہ ہے۔ رعایت لفظی اور صنائع و بدائع کا کثرت سے استعمال کرتے ہیں اور یہ رعایت لفظی، یہ صنعت بجائے خود اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔ یہ نہیں کہ انیس رعایت لفظی اور صنعتوں کا استعمال نہیں کرتے لیکن موقع دیکھ کر، مناسبت کا لحاظ رکھتے ہوئے کرتے ہیں۔ یہی بات دبیر بھول جاتے ہیں۔'' 19

واضح رہے کہ کلیم الدین احمد شبلی کے کنٹرول میں ہیں۔ اس قدر کنٹرول میں ہیں کہ فردوسی کے شاہنامے میں مستعمل رزمیہ مناظر کی جو مثال شبلی نے پیش کی ہے کلیم الدین احمد نے بغیر حوالہ کے وہ مثال اپنی بحث میں نقل کی ہے۔ اس سے ان کے مطالعے کی سنجیدگی کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اب تک کی بحث سے اندازہ ہوا ہوگا کہ کیا دبیر کے یہاں مناظر فطرت برائے مناظر فطرت ہے یا اس کو آگے کے واقعات کی پیش بندی کی شکل عطا کر دیتے ہیں۔ ظاہر ہے ان کے چہرے Foregrounding کے ساتھ بلیغ خیال بند شاعری اور زندگی کے گہرے، فلسفیانہ مسائل کو بھی ذہن میں لاتے ہیں۔ سیرت کے سلسلے میں وہ کیونکر انیس سے آگے ہیں یا انیس ان سے اس کا فیصلہ قارئین خود کر سکتے ہیں۔ کبھی مرثیہ نگار کو بڑا شاعر کبھی اس کے مرثیے سن کر کوئی اسے لندھور بن سعدان کی داستان قرار دیتا ہے جیسے دبیر کو سن کر کہا گیا تھا۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مرثیے کے متن کو سنجیدگی سے مطالعے کا موضوع نہیں بنایا گیا۔ شبلی نے انیس اور دبیر کے متن کی صحت کی جانچ پرکھ نہیں کی کسی اور کے مرثیے پر اعتراض کیا اور اور دبیر کی شاعری کو نقصان پہنچا۔ مرثیوں میں خصوصاً دبیر اور انیس کے مرثیوں میں الحاقی کلام شامل ہے۔ جمیل جلبی لکھتے ہیں:

''مرزا دبیر کے کلام میں الحاقی کلام بھی شامل ہو گیا ہے۔ مرزا دبیر سے منسوب یہ مصرع: ''فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں'' یا یہ مصرع: ''نانا ہوں حسین علیہ السلام کا''۔ جن پر شبلی نعمانی نے ''موازنہ'' میں اعتراض کیا تھا اور صحیح کیا تھا، دبیر کے نہیں بلکہ الحاقی ہیں۔ جب سامعین مرثیہ کہتے ہیں تو میر انیس کے کلام میں ''فصاحت'' ہے اور مرزا دبیر کے ہاں ''بلاغت'' ہے تو ان کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ دبیر کا کلام پیچیدہ و تہہ دار ہے۔ اس میں تشبیہات و استعارات علمی اور کتابی ہیں۔ عام پڑھے لکھے آدمی کے ذہن میں فصاحت کے معنی ''سادہ'' اور بلاغت کے معنی ''مشکل'' کے ہوتے ہیں۔ یہ وہی طرز ادا ہے جسے مابعد الطبیعیاتی کہا گیا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی ذہن عالم کا ذہن ہوتا

ہے جو معمولی چیزوں کو عالمانہ انداز نظر سے اشیاء سے ملا دیتا ہے۔'' ۲۰

انھوں نے صحیح کہا ہے:

''انیس و دبیر دونوں خدائے سخن ہیں اور یہ مشکل ہے کہ ان دونوں خداؤں میں سے کسی کو خدائے برتر کہا جائے۔'' ۲۱

جمیل جالبی کی یہ رائے بہت معتدل اور تجزیے پر مبنی رائے ہے۔ اخیر میں کہہ سکتے ہیں کہ دبیر پیچیدگی اسلوب و معنی کے سہل ممتنع کا شاعر ہے اور انیس سہل ممتنع کے اسلوب و معنی کا پیچیدہ شاعر ہے۔

قصیدے میں جب بوڑھے بہادر شاہ ظفر کی تلوار کو آفت دوراں کہا جاتا ہے اور غلو کی حد تک تعریف کی جاتی ہے تو وہ قابل اعتراض نہیں ہوتا جبکہ ظفر بھی تاریخ کا حصہ ہیں اور اس طرح حسین اور ان کے جری ساتھیوں کی بہادری کا بیانیہ خلق کیا جاتا ہے تو ہم اعتراض کرتے ہیں۔ کہیں ہم شاعری اور تاریخ کو ایک تو نہیں کرنا چاہتے شاید ایسا ہی ہے۔ کہیں ہم فکشن اور مرثیہ دونوں کو ایک ہی جیسی صنف تو نہیں تصور کرتے ہیں اور کردار نگاری، مکالمہ نگاری، منظر نگاری کا وہی انداز یہاں ڈھونڈتے ہیں جو فکشن میں ہوتا ہے۔

جب ہم ایک طرف حسین، عباس اور دیگر خانوادۂ رسول کے مزاج، اطوار اور ان کے مرتبے کو دیکھتے ہوئے یہ کہتے ہی کہ وہ کیسے عباس کی شہادت پر خون کے آنسو روتے ہوئے بھلا ان کے خون کو اپنے چہرے پر مل کر آہ و بکا کر سکتے ہیں۔ حسین ایسا نہیں کر سکتے۔ مرثیہ نگار نے ان کے مزاج اور مرتبے کا خیال نہیں رکھا ہے وہ عام آدمی کی طرح ماتم نہیں کر سکتے تو گویا ہمارے نقاد مرثیہ نگار کو نہ ادھر چین لینے دیتے ہیں نہ اُدھر۔ مرثیہ نگار عرب کا ماحول خالصتاً دکھا دے تو مرثیے میں ہندوستانی مزاج کی تلاش کرتے ہیں عرب کے مزاج اور تہذیب کے اعتبار سے مرثیہ نگار مرثیے کی سیٹنگ لکھنؤ نہ کر کے عرب سے وابستہ کر دے تو اس میں ہندوستانی عناصر ڈھونڈتے ہیں۔

حسین کی آنکھوں کے آنسو اپنے خانوادے میں سے کسی کی شہادت کے وقت خشک ہو جائیں ان پر اثر ہو مگر وہ تنے ہوئے کھڑے رہیں کیونکہ وہ ایک یودھا ہیں۔ رونا انھیں زیب نہیں دیتا۔ اگر اس اعتبار سے مرثیے کا بیانیہ سامنے آئے تو نقاد کہے گا کہ مرثیہ نگار نے یک یودھا میں چھپے ہوئے انسان کو نہیں دیکھ سکا۔ امام حسین اتنے پتھر دل نہیں کہ ان کے عزیزوں کی شہادت ہو وہ خون میں نہائے ہوئے ہوں اور وہ صابر و شاکر اس وجہ سے رو نہ سکیں کہ ان کی بہادری پر حرف آئے گا۔ دبیر یا انیس حسین کو عام انسان کی سطح پر اس موقع پر ضرور لائے ہیں جہاں ضرورت ہوتی ہے۔ انسان راجہ ہو یا رنک انسان تو انسان ہی ہے۔ موت کا صدمہ تو سب پر یکساں طور پر ہوتا ہے۔ پیاس سارے انسان محسوس کرتے ہیں۔ پانی سب کی ضرورت ہے۔ خاندان سب کے ہوتے

ہیں انہیں تحفظ عطا کرنے والا خاندن کا لکھیا ہر جگہ نظر آتا ہے۔ یہ سچ ہے مگر حق پر جان دینے والے سبھی تو نہیں ہوتے اور جو ایسا کرتے ہیں ان کے لیے امام حسین ایک ایس مظہر بن کر سامنے آتے ہیں جس کی نظیر نہیں ملتی۔

ہم نسیم حجازی اور صادق سردھنوی کے تاریخی ناول شوق سے پڑھتے ہیں اور تاریخ سے متعلق محاکات پر اعتراض تو دور اس پر غور کرنا بھی ضروری نہیں سمجھتے لیکن مرثیہ نگار کو کٹہرے میں (وہ انیس ہوں یا دبیر) کھڑا کر دیتے ہیں۔ کیا مرثیہ ہم تاریخ جاننے کے لیے پڑھتے ہیں۔ کیا مرثیہ کربلا کے کرداروں کی اصل صورت (مزاج، اطوار، نقطۂ نظر، اعتقاد، ایمان، نیکی، شرافت، حق پرستی کی نوعیت) کو جاننے کے لیے پڑھتے ہیں؟ کیا ہم تاریخ میں جھانکیں تو ان سوالات کے جوابات ہر جگہ ہمیں یکساں طور پر ملیں گے؟ ظاہر ہے نہیں کیونکہ تاریخ بھی ایک تشریح ہت اس لیے نہیں کیونکہ وہ جذبات واحساسات اور حق و باطل کی جدلیات کا جویا ہوتا ہے۔ یہ تاریخ دو اور دو چار کی طرف صاف نہیں اس لیے مرثیہ نگار کے لیے تاریخ کی صحت کا خیال رکھنا ضروری ہے۔

مرثیہ مذہبی شاعری کا واضح متن ہے لہٰذا مذہب یعنی عقیدہ اور شعریت مرثیے کا جوہر اصلی ہے لہٰذا کیا کردار نگاری کیا واقعیت اور کیا تاریخ کی صحت ان سب کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے۔ تاریخ ہر مسلمان کو معلوم ہے ابن حشام سب پڑھ لیتے ہیں اسلم جے راج پوری کی کتاب بھی پڑھ لیتے ہیں مجلس میں بیٹھے عاشقان حسین اور خانوادۂ رسول کے شیدائی عرفان حبیب کو سننے نہیں بیٹھے ہوتے دبیر کو سننے بیٹھے ہوتے ہیں جو ان میں صرف حق پر اڑے رہنے جان دینے اور شوق شہادت کا جذبہ پیدا کرنے اور تاریخ میں ہوئی غلطیوں پر ماتم کرنے اور ان کو اس غلطی کی یاد دلانے کے لیے ممبر پر خشوع وخضوع کے ساتھ بیٹھا ہوتا ہے اور اس قصیدہ نگار کی طرح ہوتا ہے جسے اپنے سامع کے ذوق، مزاج کا حد درجہ خیال ہوتا ہے۔ یہ بھی واضح رہے کہ یہاں حقیقت مغربی عینک سے نہیں دیکھی جاتی بلکہ مشرقی حقیقت یعنی خیال بندی کے زیر اثر دیکھی جاتی ہے کیونکہ مرثیہ نگار جانتا ہے کہ حقیقت کی کوئی حقیقت نہیں ہوتی اس لیے وہ حقیقت کی تخیلی تصویر پیش کرتے ہوئے اس زندہ تاریخی حقیقت کو از سر نو دیکھنے دکھانے کی سعی کرتا ہے جو عقیدت کی آنکھوں سے نظر آتی ہے۔ یہاں تاریخی حقیقت نہیں ہوتی بلکہ یہ عقیدے کی حقیقت اور عشق خانوادۂ رسول کا بے محابا اظہار بلکہ دیوانہ وار لگائے جانے والی صداؤں سے خلق ہونے والی حقیقت ہوتی ہے۔

○

حواشی:

۱۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد چہارم، حصہ اول، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء، مرزا سلامت علی دبیر، ص ۶۳۸

۲۔ کاشف الحقائق، سید امداد امام اثر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۱۹۸۲ء، مرزا دبیر کے حالات، ص ۳۴۷

۳۔ انتخاب مراثی دبیر، سید تقی عابدی، ساہتیہ اکادمی، دہلی، پہلا ایڈیشن ۲۰۱۳ء، ص ۲۰۔۲۱

۴۔ مرثیہ اور مرثیہ نگار، پروفیسر شارب ردولوی، سیمپ پبلی کیشنز، دہلی، ۲۰۰۶ء، ص ۴۱

۵۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۲۶۰

۶۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، تیسرا ایڈیشن، ۲۰۰۳ء، ص ۲۶۸

۷۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۷۲

۸۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۷۴

۹۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۷۹۔۲۸۰

۱۰۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص ۲۸۱

۱۱۔ میر انیس، کلیم الدین احمد، بہار اردو اکادمی، پٹنہ، ۱۹۸۸ء، ص ۵، ۶، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲

۱۲۔ اردو شاعری پر ایک نظر، حصہ اوّل، کلیم الدین احمد بک امپوریم، اردو بازار، سبزی باغ، پٹنہ، ۱۹۸۵ء، اشاعت ثانی ۲۰۱۱ء، ص ۲۷۶

۱۳۔ انتخاب مراثی دبیر، مقدمہ وانتخاب، سید تقی عابدی، ساہتیہ اکادمی، دہلی، ۲۰۱۳ء، ص ۱۲۰، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۱

۱۴۔ ایضاً، سید تقی عابدی، ص ۱۳۴۔۱۳۵

۱۵۔ انتخاب مراثی دبیر، سید تقی عابدی، ص ۷۵، ۷۹، ۱۰۹

۱۶۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، جلد چہارم، حصہ اوّل، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۲۰۱۳ء، ص ۶۴۹

۱۷۔ مرثیہ اور مرثیہ نگار، پروفیسر شارب ردولوی، سیمپ پبلی کیشنز (پرائیوٹ) لمیٹیڈ، ۲۰۰۶ء، ص ۵۷۔۵۸

۱۸۔ اردو شاعری پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، ص ۲۹۱

۱۹۔ ایضاً، کلیم الدین احمد، ص ۲۹۸

۲۰۔ تاریخ ادب اردو، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۵۹

۲۱۔ ایضاً، ڈاکٹر جمیل جالبی، ص ۶۶۱

سید رضا حیدر

مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری

دبیر کی مرثیہ نگاری کا مطالعہ کرنے کے لیے ان کی مرثیہ نگاری کو دو ادوار میں تقسیم کر کے مطالعہ کرنا بہتر ہے۔ پہلا دور آغازِ مرثیہ گوئی سے 1833 مطابق 1249 ہجری تک کا ہے۔ جبکہ دوسرا 1833 کے بعد سے آخر حیات تک کا ہے۔ دبیر کا جب شعری سفر شروع ہوا تو مرثیہ کی وہ شکل وصورت نہ تھی جو آج دنیا کے سامنے ہے۔ اُس وقت روایتی مرثیہ نگاری کا دور تھا جس کا سب سے بڑا مقصد گریہ وبکا اور حصولِ ثواب تھا۔ یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ میر وسودا جیسے شاعروں کی مرثیہ گوئی کے باوجود اُستادِ دبیر میر ضمیر کے عہد تک مرثیے کو ادبی مقام حاصل نہ تھا اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ مرثیہ ایک مذہبی ضرورت کو پورا کرتا تھا اور رنگِ مجلس قائم کرتا تھا۔ ضمیر، خلیق، دلگیر اور فصیح جیسے اعلیٰ درجہ کے مرثیہ گو شعرا بھی روایتی مرثیے سے آگے نہیں بڑھے تھے۔ دبیر نے اسی ماحول میں شاعری کا آغاز کیا لہٰذا ابتدائی مرثیوں میں اساطیری غلبہ صاف محسوس کیا جا سکتا ہے۔ اُس دور کے مرثیوں میں دبیر نے ''خوش ہوں گا'' اور ''روویں گے'' جیسی تراکیب کا استعمال کر کے ثابت کر دیا ہے کہ وہ اپنے عہد کی مانوس زبان میں شاعری کر رہے تھے۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ وہ پائینِ مزار، معمورہ ہستی، مرتبہ وجاہ جیسی تراکیب کا استعمال کر کے مستقبل کے مرثیہ میں ہونے والے ارتقا وعروج کا بھی پتہ دے رہے تھے۔ دبیر کے مرثیوں میں سب سے اہم گوشہ رثائیت ہے جس میں ارتقا کا عمل برابر جاری رہا۔ اپنے پہلے مرثیہ سے ہی دبیر رثائی مقامات پر کامیاب نظر آتے ہیں مثال میں ہم ان کے پہلے مرثیے جس کا مطلع ہے ''بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے'' کا صرف ایک بند پیش کرتے ہیں:

سوگ کا فرش ہے اور سامنے جلتا ہے چراغ   شانے میں داغِ رسن سینے میں اولاد کا داغ

جان اندوہ میں دل رنج میں آشفتہ دماغ   نہ وہ گل ہیں نہ وہ غنچے نہ وہ زہرا کا باغ

گوشہ چادر کا اگر سر سے سرک جاتا ہے

ننگے سر کوفے میں پھرنا اُسے یاد آتا ہے

ان بندوں میں جن جذبات اور نفسیاتی معاملات کو پیش کیا ہے اُس کے پیش نظر بعض حضرات کو اتنا تعجب ہوا کہ انہوں نے اس مرثیہ کو مرزا دبیر کا پہلا مرثیہ ماننے سے ہی انکار کر دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس مرثیہ کی زبان اتنی سلیس، بیان پختہ اور ترقی یافتہ اور بند اتنے رقت آمیز ہیں کہ گمان ہوتا ہے کہ یہ مرثیہ دبیر نے بعد میں تحریر کیا ہوگا۔ لیکن کسی کے گمان یا یقین نہ کرنے سے حقیقت نہیں بدل جایا کرتی دبیر نے اپنے پہلے ہی مرثیہ سے اپنی اعلی صلاحیت کا پتہ دے دیا تھا۔ یہ آخر کا دو مصرعہ دیکھئے:

گوشہ چادر کا اگر سر سے سرک جاتا ہے　　　ننگے سر کوفے میں پھرنا اُسے یاد آتا ہے

اس شعر میں ادبیت اور شاعری دونوں بیحد نمایاں ہے دبیر نے یہاں کردار کی نفسیات کو جس بلاغت سے نظم کیا ہے وہ اس بات کا غماز ہے کہ رثائی رجحان طبع کی مناسبت سے دبیر سے بڑا کوئی شاعر ہو ہی نہیں سکتا۔

دبیر کے ارتقائی عمل کا جائزہ لینے کے لیے اب ہم کچھ اور آگے بڑھتے ہیں اور اس مرثیہ کا مطالعہ کرتے ہیں جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے:

''داغِ غم حسین میں کیا آب وتاب ہے''

دبیر کے ابتدائی مرثیوں میں یہ مرثیہ سب سے زیادہ ترقی یافتہ ہے اور سب سے زیادہ طویل بھی۔ یہ مرثیہ 102 بند پر مشتمل ہے۔ اتنے طویل اور ترقی یافتہ مرثیے میں جدید اجزا کا نہ ہونا خود اس بات کی دلیل ہے کہ یہ مرثیہ تشکیل جدید سے قبل کہا گیا ہے۔ اس مرثیہ کے مطالعے سے اس بات کا پتہ چل جاتا ہے کہ تیرہ سال کے عرصہ میں دبیر کا فن کتنا آگے بڑھا ہے۔ پہلا بند ملاحظہ ہو:

داغِ غم حسین میں کیا آب و تاب ہے　　　اس داغ کے چراغ کا گل آفتاب ہے
یہ گل وہ گل ہے جس کا کہ بلبل ثواب ہے　　　یہ داغ لالۂ چمنِ بوتراب ہے
پروانے ہیں جناں کے لحد کے چراغ ہیں
نامِ خدا نجات کی لہریں یہ داغ ہیں

دبیر مضمون آفرینی کے لیے خوبصورت استعاروں، تشبیہوں اور رعایتوں سے کام لینے پر کتنے قادر ہو چکے تھے اس کا مطالعہ پہلے ہی بند میں کیا جا سکتا ہے۔ جس کے آخری شعر میں اُنہوں نے ایک نہایت حسین رعایت سے کام لیا ہے۔ ''پروانے ہیں جناں کے لحد کے چراغ ہیں'' اس مصرعہ میں ''پروانے'' اور ''چراغ'' دو استعارات ہیں اور رعایت لفظی نے تو کمال ہی کر دیا۔

دوسرے مصرعے میں ''نام خدا'' جتنا بے ساختہ استعمال ہوا ہے اس سے دبیر کی لسانی استعداد کا پتہ چلتا ہے۔

اب اس مرثیہ کا دوسرا بند بھی دیکھئے:

دل ہے کلیم اور ید بیضا یہ داغ ہے　　قندیل جس کی طور ہے یہ وہ چراغ ہے
اندیشۂ خزاں سے اسے انفراغ ہے　　ہر وقت اشک سے تروتازہ یہ باغ ہے
اس اشک سے ہزار طرح کا فتوح ہے
عصیاں کے غرق کرنے کو طوفانِ نوح ہے

یہ کہنا غلط ہے کہ دبیر نے اس بند میں مستعمل الفاظ وتلمیحات وغیرہ سے اپنی علمی استعداد کا اظہار کیا ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ مرثیہ کہتے وقت اُن کی علمی لیاقت و استعداد نے ہی ان کی مدد کی ہے ورنہ 'انفراغ'' اور فتوح جیسے الفاظ صفحۂ قرطاس سے باہر ہی رہ جاتے۔''فتوح'' ایک غریب لفظ ضرور ہے لیکن قافیے کی رعایت نے اس کی غرابت کو ختم کر دیا ہے۔ تیسرا بند ملاحظہ ہو:

دُرِّ نجف ہر اشک عزائے حسین ہے　　شاہِ نجف کے شیعوں کا یہ نور عین ہے
یہ گریہ عینِ فرض ہے اور فرضِ عین ہے　　یہ دُرِّ اشک نذرِ شہ مشرقین ہے
یاقوت سے یہ آنسو شرف میں دوچند ہیں
زہرا کے لال کو یہی موتی پسند ہیں

مرثیہ کا یہ تیسرا بند مندرجہ بالا دونوں بندوں سے زیادہ پختہ تر اور رواں ہے۔ اس بند میں ''عینِ فرض'' اور ''فرضِ عین'' کے بیان میں صنعتِ تحسین کا التزام کیا ہے ساتھ ہی صنعتِ عکس کا بھی لطف پیدا ہو گیا ہے۔ بند کا آخری مصرعہ ''زہرا کے لال کو یہی موتی پسند ہیں'' مراعاتُ النظیر کی اچھی مثال ہے۔ چوتھا بند ملاحظہ ہو۔

اِس دُر کا جوہری ہے فقط شافع اُمم　　گاہک ہے حق لیے ہوئے بیعانۂ کرم
آٹھوں چمن بہشت کے مول اس کا کم سے کم　　ہر سطرِ موجِ اشک میں مضموں ہے یہ رقم
ایں آب دیدہ زینتِ آلِ پیمبر است
چشمے کہ اشکِ تر نبود کور بہتر است

مشکل الفاظ کے استعمال کے بعد بھی دبیر فصاحت کو مجروح نہیں ہونے دیتے اور ایسے الفاظ کا استعمال کر جانا دبیر کی خصوصیات میں سے ہے۔ چوتھے بند کا آخری دو مصرعے فارسی میں ہیں پھر بھی وہ نہایت بے محابا اور پُر ترنم ہیں۔ اس مصرعہ کا اردو ترجمہ کیجئے تو دل شاد ہو جائے گا، کہ اگر آنکھ ہے اور وہ غم حسین کے آنسوؤں سے تر نہیں ہے تو بے آنکھ کا ہونا بہتر ہے۔

ان بندوں سے اس امر کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ دبیر کی نظر اُن تمام احادیث پر ہے جو فضیلت اشک عزا میں وارد ہوئی ہیں۔ دبیر انہیں فضیلتوں کا اظہار نظم کے پیرائے میں کامیابی کے ساتھ کر رہے ہیں۔

آگے کے بندوں میں دبیر ایک مشہور عام روایت کو نظم کرتے ہیں روایت یہ ہے کہ ایک دن حضرت موسیٰ نے خدا سے محمدؐ عربی کی اُمّت کے شرف کے بارے میں دریافت کیا تھا۔ جواب آیا کہ دس خصلتیں ایسی ہیں جو کسی اُمت میں نہیں ہیں اور وہ دس خصلتیں یہ ہیں۔ نماز، روزہ، حج، زکوۃ، جہاد، قرآن، جمعہ، تحصیل علم، جماعت وعمل عاشورہ۔

دبیر نے اس روایت کو نہایت سلیقے سے شعری جامہ پہنا دیا اور کہیں شکن بھی نہ آنے دی۔ وہ کہتے ہیں:

اِک روز درمیانِ مناجاتِ کبریا موسیٰ نے التماس یہ اللہ سے کیا
صدقے محمدؐ عربی کے سب انبیا مولا نے جو شرف دیا ان کو بجا دیا
اُمّت پہ بھی انھیں کی بہت مہربان ہو
اُمیدوار ہوں سبب اس کا بیان ہو

فوراً ہوا یہ عالم لاہوت سے خطاب ہاں اے میرے کلیم سُن اس بات کا جواب
دس خصلتوں سے اُمتِ احمد ہے کامیاب ان عادتوں سے ہم نے کیا اُن کو انتخاب
یہ بولے تجھ پہ کارِ نہاں آشکار ہے
کردار ان کے کیا ہیں کہ خوش کردگار ہے

آئی ندا زکات، صلات، حج و صیام جمعہ، جہاد اور جماعت پئے امام
قرآں کا ذکر علم کی تحصیل صبح و شام دسواں عمل ہے خیر کا عاشور والسلام
اس ایک کارِ نیک کے لاکھوں ثواب ہیں
گر ایک یہ نہیں تو وہ نو بھی خراب ہیں

پھر عرض یہ کلیم نے بے اختیار کی نو خصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی
عاشور سے مراد ہے کیا کردگار کی مولا نے اس کی مدح و ثنا بے شمار کی
آئی ندا کہ سوگ شہہ مشرقین کا
ماتم ہمارے شاہِ شہیداں حسین کا

ان بندوں سے صاف ظاہر ہے کہ دبیر تلمیحات کو نئے معنی و مفاہیم عطا کرنے کا ہنر اور سلیقہ خوب جانتے

تھے یہی وجہ ہے کہ اس روایت کو نہایت کامیابی کے ساتھ نظم کر سکے ہیں۔

بعض ناقدین مرثیہ کو یہ فنی خامی نظر آئی کہ انہوں نے تیسرے بند میں یہ مصرعہ لکھا کہ ''نوخصلتوں کی شرح تو خود آشکار کی'' تو اس پورے بیان میں نوخصلتوں کی شرح کہیں نہیں ہے۔ لیکن ناقدین مرثیہ کو سوچنا چاہئے کہ موسیٰ علیہ السلام کے لیے مندرجہ بالا نوخصلتیں اجنبی نہیں ہیں چونکہ اُمت محمدیہ سے پہلے بھی نماز تھی روزہ تھا، حج تھا، زکوٰۃ تھی۔ جہاد تھا اور ان کی فضیلتیں بھی خدا سابق کے انبیا پر آشکار کر چکا تھا یہ بات دبیر کے علم میں بھی ہے کہ موسیٰ ان نوخصلتوں سے واقف ہیں اگر دبیر چاہتے تو نماز، روزہ، حج وزکوٰۃ وغیرہ کے فضائل بھی نظم کر سکتے تھے مگر اُن کا مقصد چونکہ فضیلت عاشور کا بیان ہے لہٰذا وہ مندرجہ بالا مصرعہ لکھ کے فضائل عاشور کے بیان پر آجاتے ہیں اس سے مرثیہ بوجھل اور خوامخواہ طویل ہونے سے بھی محفوظ ہو گیا۔

آگے کے بند تو اور بھی قابل تعریف ہیں اس لیے کہ اُن کا آہنگ بلند سے بلند تر ہوتا جارہا ہے۔ اضافتیں اور ترکیبیں اپنا مقام بنا رہی ہیں بند ملاحظہ ہو۔

موسیٰ میرے حسین سے واقف ہو یا نہیں　　سبط محمد عربی فخرِ مُرسلیں
اقبالِ آسمان و زمیں رکنِ شرعِ دیں　　انگشتریِ عرشِ معلّٰی کا ہے نگیں
موسیٰ! ہماری راہ میں یہ ذبح ہوئیں گے
ناجی ہیں بس وہ لوگ کہ جو ان کو روئیں گے

جناب موسیٰ سے مخاطب ہو کر چونکہ خدا خود امام حسین کا تعارف کرا رہا ہے جن کی ذات بابرکات کو وہ حد درجہ عزیز رکھتا ہے لہٰذا دبیر نے نہایت پرشکوہ و بلند تراکیب مثلاً 'اقبالِ آسمان وزمیں'، 'رُکنِ شرعِ دیں' اور 'انگشتریِ عرشِ معلّٰی' جیسی شاندار تراکیب کا استعمال کیا اور زبان کو بھاری بھی نہ ہونے دیا۔

چونکہ مرثیہ کا مقصد ہی بین و بکا ہے لہٰذا آگے کے بندوں میں دبیر اسیرانِ اہل بیت کو دربار شام میں پیش کئے جانے والے دردناک منظر کو پیش کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں۔

خاصانِ ذوالجلال پہ بلوائے عام ہے　　نے خیر و عافیت نہ درود و سلام ہے
اِک ایک سے یہ شمر و عمر کا کلام ہے　　وہ بانوئے حسین علیہ السلام ہے
دیکھو حسین ابن علی کی بہن ہے یہ
مقتل میں جس کا بیاہ ہوا وہ دلہن ہے یہ
ہر بام آج شام میں نقار خانہ ہے　　لشکر میں زیر چوب ہر اک شادیانہ ہے
بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے　　عاشور سے مریض پیادہ روانہ ہے

فردوس میں بلند نبیؐ کی یہ آہ ہے
کیا بے حسینؑ کے میری کشتی تباہ ہے

بیٹھے ہیں بادہ خوار کہیں چل رہے ہیں جام　　طفل و جوان و پیر بغل گیر ہیں تمام
شورِ نوید و بانگِ مبارک ہے گام گام　　شادی کا اہتمام ہے عشرت کا اہتمام
ہنستی ہوئی تماشے کو سب خلق آئی ہے
یہ دخترانِ فاطمہؑ کی پیشوائی ہے

عشرِ کی صبح آج نمایاں ہے شام میں　　کنبہ شفیع حشر کا ہے اژدہام میں
سر پیٹتی ہیں فاطمہ دارالسلام میں　　زینب یہ نوحہ کرتی ہے دربار عام میں
لوگو! خبر کرو مرے نانا رسولؐ کو
بلوے میں شمر لایا ہے بنتِ بتول کو

ان بندوں میں دبیر نے شامیوں کی کیفیت، ان کی خوشی، تو دوسری جانب اہل بیت کی بیکسی کا منظر کھینچنے کی کوشش کی ہے جس میں وہ کامیاب ہیں اور اس کوشش کا مقصد یعنی گریہ وبکا بھی حاصل ہو رہا ہے کیونکہ کلام میں رقت وتاثیر اور گریہ انگیزی کی کیفیت بدرجۂ اتم موجود ہے جو مجلسی نقطۂ نظر کے ساتھ ساتھ ادبی نقطۂ نظر سے بھی قابل لحاظ ہے۔ دبیر نے اہل بیت کے مصائب کے بیان کے ساتھ ساتھ دشمنانِ اہل بیت کی خوشیاں منانے کا جو منظر پیش کیا ہے اُس نے رثائی تاثر کو اور شدید کر دیا ہے مثلاً یہ اشعار:

خاصانِ ذوالجلال پہ بلوائے عام ہے　　نے خیر و عافیت نہ درود و سلام ہے

بیمار کے مرض کی دوا تازیانہ ہے　　عاشور سے مریض پیادہ روانہ ہے

اسیرانِ اہل بیت کا قافلہ جب یزید کے محل پر پہنچتا ہے تو سواریوں کو اترنے کا حکم ہوتا ہے اس کو دبیر نے یوں نظم کیا ہے:

سننا یہ تھا کہ سب کے جگر پر چھری چلی　　اونٹوں سے اُتریں بیبیاں کہہ کہہ کے یا علی
آنکھیں پھرا کے رہ گئی زہرا کی لاڈلی　　روحِ حسینؑ کو ہوئی تربت میں بے کلی
طاقت بدن کی گھٹ گئی اور ضعف بڑھ گیا
اُترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا
سینے میں دم ابھی نہ سمائے تھے ہے غضب　　جو آئے ریسماں لیے ہاتھوں میں بے ادب

گھبرا کے پوچھا بیبیوں نے تجویز کیا ہے اب　　بولا عمر کہ مجلسِ حاکم میں ہے طلب
منظور ہے کہ روح علی پھر ملول ہو
مجمع میں روبکاریِ آلِ رسول ہو

ان بندوں سے صاف ظاہر ہے کہ دبیر جب کسی غم انگیز واقعہ کو بیان کرنا چاہتے تھے تو اُنہیں واقعے کی معمولی سے معمولی جزئیات کو بھی ملحوظ رکھتے تھے اور وہ اُنھیں نظم کرنا نہیں بھولتے تھے چنانچہ یہ مصرعے اس کی دلیل ہیں:

1۔　اونٹوں سے اُتریں بیبیاں کہہ کہہ کے یا علی!

2۔　اُترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

اس سے یہ بھی عیاں ہے کہ دبیر واقعے کی نفسیات کو پوری طرح شاعرانہ گرفت میں رکھتے تھے اور اس کو اس مناسبت سے نظم کرتے تھے کہ واقعے کی پوری تصویر آنکھوں کے سامنے آجائے۔

یہ دونوں مصرعے خاص طور پر توجہ طلب اس لیے بھی ہیں کہ اس میں صنعتِ طباق کا بہت خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔ اس صنعت کا کمال یہ ہے کہ یہ معنوی کیفیت میں اضافے کا باعث ہوتی ہے مگر خود معنوی کیفیت پر غالب نہیں آتی۔ خود دیکھ لیجیے:

<u>طاقت</u> بدن کی <u>گھٹ گئی</u> اور <u>ضعف بڑھ</u> گیا　　اُترے جو بے سہارے تو دم سب کا چڑھ گیا

یہ صنعت یہاں واقعے کے تاثر کو قائم کرنے میں مدد دے رہی ہے۔ جس سے تاثر اتنا شدید ہو گیا کہ خط کشیدہ الفاظ کے معنی کا تضاد غور نہ کیا جائے تو محسوس ہی نہیں ہوتا۔

بعد کے بندوں میں ایک روایت کو نظم کیا گیا ہے کہ دربار یزید میں ایک شامی جناب سکینہ کو کنیزی میں طلب کرتا ہے بعد میں اُس شامی کو معلوم ہوتا ہے کہ جس کو اس نے کنیزی کے لیے طلب کیا ہے وہ امام حسین کی بیٹی ہے تو بھرے دربار میں یزید کو ملامت کرنے لگتا ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ اسیرانِ کربلا جب بازارِ شام سے گزر رہے تھے تو شامی فوجوں نے بتایا ہی نہیں کہ یہ کون لوگ ہیں اور ان کی اُس رسول سے کیا قرابت ہے جس کا وہ کلمہ پڑھتے ہیں۔ ناقدینِ فن کی نگاہ میں دبیر کو کنیزی میں جناب سکینہ کے مانگنے جیسے واقعہ کو نظم ہی نہیں کرنا چاہیے تھا اُن کی نگاہ میں اس سے آلِ رسول کا سماجی تشخص مجروح ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ظالم کے ظلم کا آشکار کرنا اور اُسے بیان کرنا بے عزتی نہیں بلکہ بہادری کا کام ہے۔ دبیر نے کوئی واقعہ خود ایجاد نہیں کیا یہ اُن پر ایک جھوٹا الزام ہے جس کی دلیل ناقدین کے پاس نہیں ہے۔ کربلا سے شام تک کتنے مظالم ہوئے سب ہم تک پہنچے ہی نہیں اس واقعہ کا چشم دید راوی حمید ابن مسلم ہے جو خود فوجِ یزید میں ملازم ہے بعد میں خود جناب

زینب واُمِ کلثوم وسید سجاد نے اپنے مصائب رورو کر تمام عمر بیان کیے ہیں جو مخالف حکومتوں کی سختیوں کے سبب مکمل طور پر ہم تک پہنچے ہی نہیں۔ کربلا کے واقعات، مصائب اور روایتیں دبیر کو ورثے میں ملی تھیں۔ جسے وہ مرثیوں میں نظم کرتے رہے۔ اِن واقعات کو دبیر کی ذہنی اُفتاد کہنا سراسر ناانصافی ہے۔

اب تک دبیر کے اوائل عہد کی شاعری سے بحث کی گئی ہے اس سلسلہ میں دو مراثی کا مختصر جائزہ لیا گیا اور ان خطوط کے تعین کرنے کی کوشش کی گئی جن کے سہارے ان کی شاعری کا اُٹھان ہوا اور جو مطالعہ دبیر میں کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس کے بعد جدید مرثیہ کا دور شروع ہوتا ہے اور جملہ اجزائے مرثیہ یعنی چہرہ، رخصت، سراپا، آمد، رجز اور جنگ وغیرہ کا التزام دبیر کے یہاں بھی شروع ہو جاتا ہے اور دبیر اپنے ابتدائی عہد کی تکمیل کے بعد تشکیل جدید کے عہد میں داخل ہو جاتے ہیں۔ تاہم عہد ماضی سے انکا رشتہ منقطع نہیں ہو جاتا لہٰذا روایتی مرثیہ نگاری کا سلسلہ بھی برابر جاری رہتا ہے۔ چنانچہ دبیر کے یہاں ایسے مرثیوں کی ایک معقول تعداد نظر آتی ہے جو ہیں تو عہد جدید کی تخلیق لیکن صرف واقعات و روایات کے بیان پر مشتمل ہیں۔ مثلاً:

1۔ جب اہل بیت بے سروسامان ہو گئے
2۔ بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے
3۔ انیسویں شب آئی جو ماہِ رمضاں کی
4۔ اے مومنو! کس عہد سے یہ بزم عزا ہے
5۔ ہم ہیں وطن میں اور طبیعت سفر میں ہے

یہ سارے مرثیے اپنی ہیئت اور موضوع کے لحاظ سے روایتی مرثیے ہیں اس لیے ہم اس عہد کو ختم کر کے دوسرے عہد میں داخل ہونے کی کوشش کرتے ہیں کیونکہ اسی دور میں دبیر کے وہ شاعرانہ جوہر کھل کر سامنے آئے جس نے انہیں تاجدارِ مرثیہ گوئی کا لقب عطا کر دیا۔

اس دوسرے عہد کے مرثیے چونکہ مختلف اجزا پر مشتمل ہیں لہٰذا ان مراثی کا مطالعہ ان اجزا کے پس منظر میں کرنا زیادہ مناسب ہوگا۔ یہ اجزا مندرجہ ذیل ہیں:

1۔ چہرہ　　2۔ رخصت　　3۔ آمد　　4۔ سراپا
5۔ رجز　　6۔ جنگ　　7۔ شہادت 8۔ بین

چہرہ: جدید مرثیے کے ابتدائی یا تمہیدی حصہ کو چہرہ کہتے ہیں۔ اس کا مرثیہ کے موضوع سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعر کو آزادی رہتی ہے کہ وہ کسی بھی موضوع کا انتخاب کر کے طبع آزمائی کرے۔ دبیر نے خصوصی

طور پر موسمِ بہار، طلوعِ سحر، کسی کی مدح یا مجلس عزا کی تعریف جیسے موضوعات پر چہرے نظم کیے ہیں ان موضوعات میں بھی طلوع سحر کو خصوصیت حاصل ہے جو آئندہ رونما ہونے والے واقعات پیش سایہ افگنی foreshadowing کرتے ہیں۔ بدیعیات میں اس صنعت کو براعۃ استہلال کا نام دیا گیا ہے۔

ایجادِ مضامین، خیال آفرینی، صنائع و بدائع اور شوکتِ الفاظ دبیر کے چہروں کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ ذیل میں چند مثالیں دی جارہی ہیں جو ان موضوعات پر مشتمل ہیں جن کا اوپر حوالہ دیا گیا۔ دبیر اپنے دورِ جدید کے ابتدائی مرثیوں میں چہرہ کو بین کے اثرات سے محفوظ نہ رکھ سکے لہٰذا وہ چہرہ ختم کر کے جلد ہی آگے بڑھ گئے۔ لیکن بعد میں دبیر نے جو چہرے نظم کیے وہ ان کی جولانیٔ طبع کا آئینہ ہیں مثال ملاحظہ ہو:

کوفے میں بہار آئی جو گل گشتِ چمن کو — شرمانے لگا رنگ چمن چرخِ کہن کو
نامِ گل و سبزہ سے رہی فرد نہ خالی — بیمار تھی نرگس پہ لکھی اس کی بحالی
احکام کے پابند ملازم جزو کل تھے
تھے سرو پیادوں میں تو اسواروں میں گل تھے

ان بندوں سے صاف ظاہر ہے کہ دبیر کے یہاں اب زبان کے جوہر کھلنے لگے تھے۔ چنانچہ سلطانِ بہاری، شگوفے کا رومال، زاہدِ شبنم، سرو کے پیادے، گلوں کے اسوار، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سنانیں، لالے کے داغ کی سپر وہ استعارے ہیں جو موسم بہار کی کیفیت کو واقعات کربلا کے پس منظر میں ظاہر کرتے ہیں۔ ان استعاروں کے کامیاب استعمال سے سُرورِ بہار کے بجائے رزم اور ولولہ کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ اس طرح مرثیہ کا یہ چہرہ تمثیل نگاری کا ایک خوبصورت نمونہ بن گیا ان میں بعض اشعار ایسے فصیح ہیں کہ بے ساختہ منہ سے واہ واہ نکل جائے۔ مثلاً:

بے تاب نے بوسہ جو دیا گل کی جبیں پر — تسبیح گری زاہدِ شبنم کی زمیں پر

چہرے کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو جس میں طلوعِ صبح کا منظر پیش کیا گیا ہے۔

جب سرنگوں ہوا علم کہکشانِ شب — خورشید کے نشاں نے مٹایا نشانِ شب
تیرِ شہاب سے ہوئی خالی کمانِ شب — تانی نہ پھر شعاعِ قمر نے سنانِ شب
آئی جو صبح زیورِ جنگی سنوار کے
شب نے زرہ ستاروں کی رکھ دی اُتار کے
شمشیرِ مشرقی جو چڑھی چرخ پر شتاب — پھر تیغِ مغربی نے دکھائی نہ آب و تاب

تھا بس کہ گرمِ خنجرِ بیضائے آفتاب | باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا
باغِ جہاں میں پھول کھِلا آفتاب کا

ان بندوں میں دبیر کا کمالِ شاعری اپنی آب وتاب اور مخصوص استعاروں اور تمثیلوں کے ساتھ صاف نظر آتا ہے۔ چونکہ طلوعِ آفتاب حالت امن وسکون میں نہیں بلکہ حالت جنگ میں ہے لہٰذا دبیر رنگین و خوبصورت استعاروں کے بجائے جنگی اصطلاحوں اور تمثیلوں کے سہارے صبح کی منظرکشی کرتے ہیں تا کہ بعد کے واقعات سے صبح کا منظر مربوط رہے۔ مثلاً دبیر کہتے ہیں۔

خورشید نے برہم جو کیا دفترِ انجم | سالارِ قمر لے کے چلا لشکرِ انجم
ذرّوں کو تجلّی نے کیا ہمسرِ انجم | زائل صدفِ شب سے ہوئے گوہرِ انجم
انگشتریِ عرش کا خورشید نگیں تھا
کیا خوب نگیں تھا کہ جہاں زیرِ نگیں تھا

مرّیخِ فلک مہر کا روکش ہوا ناگاہ | تو سن فلک اور اسلحۂ جنگ بھی دلخواہ
انجم کی زِرہ نیزۂ عقرب سپرِ ماہ | پر خنجر خورشید نے کیا جلوہ کیا واہ
جلّادِ ملک قرصِ قمر چھوڑ کے بھاگا
خورشید کی دہشت سے سپر چھوڑ کے بھاگا

اس چہرہ میں بھی دبیر نے وہی خصوصیت اور نوعیت باقی رکھی جو پہلے چہرے میں تھی اور سابق کی طرح اس چہرہ کو نظم کرنے میں بھی جنگی اصطلاحوں سے کام لیا اور اُس کیفیت کو پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا تعلق مستقبل کے جنگی واقعات سے ہے۔ اس سے یہ فائدہ ہوا کہ دبیر آگے چل کر جو رزم پیش کرنا چاہتے ہیں سامعین کا ذہن اس کے لیے پہلے سے تیار ہو جاتا ہے۔ دبیر کے چہرے کی یہ خصوصیت ہر مرثیے میں نمایاں ہے اُن کا مقصد طلوعِ سحر کی فطری کیفیت کو پیش کرنا نہیں بلکہ اُس کے پسِ پردہ رزمیہ آہنگ کو پیش کرنا ہے جس میں وہ کامیاب ہیں۔

دبیر جب چہرے میں مدحیہ موضوع نظم کرنے پر آتے ہیں تو ان کی شاعری میں مبالغے کے کمالات نمایاں ہونے لگتے ہیں۔ اِن کا تخیل بلند پرواز ہو جاتا ہے ان کے چہرے کا ہر بند انفرادی طور پر کسی نئے مضمون کو پیش کرتا ہے لہٰذا چہرہ سے کسی ایک بند کو علیحدہ کر دینے پر بھی چہرہ اپنی جگہ برقرار رہتا ہے۔

گریز: جدید مرثیے میں 'چہرے' کے بعد دوسرا مقام 'رخصت' کا آتا ہے۔ یہ دونوں اجزا دو مختلف

موضوعات کو پیش کرتے ہیں اس لیے درمیان میں ایک ایسی کڑی کی ضرورت ہے جو سلسلہ کلام کو بے ربط نہ ہونے دے اسی کڑی کو اصطلاح میں ''گریز'' کہتے ہیں۔ گریز کو مرثیہ کے اجزا میں شمار نہیں کیا جاتا حالانکہ جب شاعر چہرہ نظم کرے گا تو اُس کے لیے گریز لازمی ہوگا۔ اس میں شک نہیں کہ کسی نظم میں خصوصاً قصیدے میں ''گریز' کا اتنا مختصر مقام ہوتا ہے کہ اسے صرف ایک مصرعے میں سمیٹا جاسکتا ہے لیکن مرثیہ میں گریز کے لیے پورا ایک بند ہوتا ہے۔ ''گریز'' چاہے ایک بند میں ہو ایک شعر میں ہو یا ایک مصرعے میں ہو یہ شاعر کے کلام میں چھپا ہوا ایک ایسا کمال ہوتا ہے جس پر اکثر نظر بھی نہیں پہنچتی اور شاعر ایک موضوع سے گزر کر دوسرے موضوع کی طرف رجوع ہو جاتا ہے۔ لیکن دبیر کے مرثیوں میں گریز کو صاف صاف محسوس کیا جاسکتا ہے قاری کو احساس ہو جاتا ہے کہ شاعر اب اپنے موضوع کو تبدیل کر رہا ہے اور اب اس پر ایک کیفیت گزر کر دوسری کیفیت نازل ہو رہی ہے۔ مرزا دبیر اپنے اُن مراثی کے ''گریز'' میں زیادہ کامیاب ہیں جن میں انہوں نے بڑے پُر آب و تاب اور طویل چہرے لکھے ہیں مثال کے طور پر صبح کی منظر کشی کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں:

وہ نور وہ سپیدہ وہ صبح اجل نما — وہ نعرۂ اذان و اقامت ہر ایک جا
ریتی پہ اتقیا تھے ترائی پہ اشقیا — فکرِ وضو میں قبلۂ دیں نورِ کبریا
پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب
حاضر تھا آفتابہ لیے دُور آفتاب

چہرہ کا یہ آخری بند ہے جس پر طلوعِ سحر کا منظر مکمّل ہو جاتا ہے اس کے بعد گریز واقع ہوتا ہے۔

آئی صدائے خضر کی لبیک یا امام — لے آؤں بھر کے مشکوں میں آبِ بقا تمام
کوثر پکارا زیرِ قدم میں کروں قیام — باراں نے دی صدا کہ برسنے لگے غلام
شہؑ بولے اپنے خوں سے وضو اب کریں گے ہم
پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم

ان بندوں میں دبیر نے ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی طرف بڑے فنکارانہ انداز میں موڑ لیا ہے جس سے قاری کو گریز کے وقوع کا احساس نہیں ہو پاتا۔ دبیر نے پہلے بند کے آخر کے دو مصرعوں:

پانی کے لانے سے جو تھا معذور آفتاب — حاضر تھا آفتابہ لیے دور آفتاب

سے گریز کا آغاز کر دیا تھا جس کا نقطۂ عروج دوسرے بند کا یہ مصرعہ ہے

''پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم''

اس مصرعہ پر 'چہرے' کا موضوع مکمل ہو جاتا ہے اور دوسرے موضوع کے لیے زمین پوری طرح ہموار

ہو جاتی ہے اس طرح یہ بند دبیر کے یہاں گریز کی ایک کامیاب مثال کو پیش کرتا ہے۔ دبیر کے یہاں ''گریز'' کا فن بھی ارتقائی مدارج سے گزرا ہے لہٰذا جن مرثیوں میں چہرے کو اہمیت نہیں دی ہے وہاں گریز پر بھی زیادہ توجہ یا زور نہیں دیا ہے۔

رخصت: مرثیہ میں 'چہرہ' کے بعد گریز کر کے 'رخصت' کا مقام آتا ہے جب کہ مرثیہ کا ہیرو اجازت لے کر میدان جنگ کی طرف روانہ ہوتا ہے۔ اہل بیت میں سب سے زیادہ محترم شخصیت امام حسین علیہ السلام کی ہے لہٰذا کسی کی رخصت کا مسئلہ سب سے پہلے انھیں کے سامنے آتا ہے اس کے بعد یہ مسئلہ حرمِ اہل بیت کے درمیان اُٹھتا ہے یہاں بھی تمام عورتوں میں جناب زینب اور جناب شہر بانو اور اُمّ لیلیٰ (مادر علی اکبر) زیادہ اہم ہیں اِس لیے تمام مرثیہ نگاروں نے اس موضوع پر طبع آزمائی ضرور کی ہے۔ اس نے دبیر کے شعری معیار اور آہنگ دونوں کو نمایاں کیا ہے۔ مرثیہ میں ''رخصت'' ایک حُزنیہ موضوع ہے ساتھ ہی ساتھ یہ نسوانی کردار اور جذبات نگاری کا محل بھی ہے جس کے لیے زبردست دروں بینی درکار ہوتی ہے۔ یہاں شاعر کے لیے لازم ہے کہ وہ ''رخصت'' نظم کرنے سے پہلے ان تمام جذبات اور احساسات کو اپنے اوپر طاری کر لے جو ایسے مواقع پر پیش آتے ہیں۔ اس لیے رخصت میں تاریخی اصلیت نہیں بلکہ اُس آفاقی اصلیت سے کام لیا جاتا ہے جو حالی کے نزدیک شعر کے اہم ترین خصائص میں سے ہے۔ شاعر اس آفاقی اصلیت کو اپنے جذبات و احساست و تخیل کی آنکھ سے دیکھ کر اس طرح شعر کے پیرائے میں ڈھال دیتا ہے کہ وہ سامع کے دل کو چھو لیتا ہے۔ تمام مرثیہ گو شعرا خصوصاً انیس و دبیر دونوں نے اپنے اپنے مرثیوں میں رخصت کے مناظر کی ساری ذہنی اور جذباتی فضا اور مکالمے ہندوستانی رکھے ہیں خصوصاً اس میں حسب مراتب کا خیال رکھتے ہوئے لکھنؤ کی فضا، تہذیب و تمدن کی جھلک صاف نظر آتی ہے جس کے باعث اردو مرثیوں پر یہ اعتراض کیا گیا کہ ان کے سارے واقعات و کردار تو سرزمین عرب سے تعلق رکھتے ہیں لیکن مرثیوں کی ساری فضا ہندوستانی ہے۔ کلیم الدین احمد نے لکھا ہے:

> ''مرثیہ میں ہندستانی شان کا اعلانیہ نمایاں ہونا ہی اُن کا سب سے بڑا نقص ہے۔ کردار، واقعات، عادت، احساسات، مراسم سبھی ہندوستانی ہیں''

لیکن کلیم الدین احمد اس سے قبل اس خیال کا اظہار فرما چکے ہیں کہ ''شاعری نام ہے انسانی تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا'' اس لیے کلیم الدین احمد کا اعتراض اُس وقت قابل قبول ہو سکتا ہے جب یہ فرض کر لیا جائے کہ اردو مرثیہ شاعری نہیں ہے اور اگر اس کے برخلاف یہ شاعری ہے اور وہی شاعری ہے جس کو موصوف نے انسانی تجربات و خیالات و جذبات کے اظہار کا نام دیا ہے تو ایک ہندوستانی شاعر کے تجربات، خیالات اور جذبات کی فضا ہندوستانی ہی ہوگی وہ عربی ہو ہی نہیں سکتی۔ میرے خیال میں اگر ناقدین فن کو مرثیہ

کی ہندوستانی فضا، کردار، واقعات، عادات، احساسات و مراسم پر اعتراض ہے تو وہ ہندوستان کیا بلکہ دنیا کے کسی بھی اردو شاعر سے ایسا پُر اثر مرثیہ نظم کرا کر دکھا دیں جس میں خالص عربی پس منظر پیش کیا گیا ہو۔

ایک ہندوستانی شاعر جس نے ہندوستانی خصوصاً مسلم سماج میں آنکھ کھولی ہو اور ہندو و مسلم تہذیب و تمدن اور رسم و رواج نے جس کے شعور کی تربیت کی ہو اور جس کا مخاطب بھی ہندوستانی سماج ہی ہو وہ اپنی شاعری میں ہندوستانیت ہی کو پیش کرے گا کسی اجنبی سماج کا رنگ اُس کی شاعری میں آ ہی نہیں سکتا۔ تعجب تو اس بات پر ہے کہ ایک جانب تو یہ تسلیم کیا جاتا ہے کہ ادب سماج کا عکس ہوتا ہے دوسری جانب مرثیے کو ادبی صنف شاعری مان کر ان پر ہندوستانیت کا الزام بھی ہمارے ناقدین لگاتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ اردو مرثیے بھی اسی طرح اپنے سماج کے عکّاس ہیں جس طرح اردو غزل یا مثنوی، اور یہی مرثیے کی کامیابی کی دلیل بھی ہے۔ کمال یہ ہے کہ ہندوستانی مشاہدات، تجربات و احساسات نظم کرنے کے باوجود نہ تو واقعۂ کربلا کی تاریخی حیثیت اور اصلیت پر کچھ اثر پڑا نہ اُن شخصیتوں کا کردار بگڑا جن کو مذہبی تقدس حاصل تھا۔ دبیر ایک شاعر تھے مورّخ نہیں اگر وہ صرف تاریخی حقیقت نگاری پر زور دیتے اور صرف وہی نظم کرتے جو کتب تواریخ میں مستند حوالوں کے ساتھ موجود تھا تو وہ ایک مورّخ ہوتے لیکن ایسی شاعری تخلیق کر کے آفتاب شاعری نہ کہلاتے جس کا نمونہ علی اکبر کی رخصت کا وہ منظر ہے جوان کے مرثیہ میں موجود ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مرزا دبیر کی شاعرانہ صلاحیتیں رخصت کے منظر میں کُھل کر سامنے آئی ہیں۔ وہ اُس جگہ زیادہ کامیاب ہیں جہاں وہ نسوانی کردار پیش کرتے ہیں اور ان کرداروں کے واسطے سے ہندوستانی معاشرت کے نقشے قائم کرتے ہیں۔ نسوانی کرداروں کی گفتگو، ان کے اندیشے اُن کی محبت اُن کا درد اور اُن کا حزن و ملال پیش کرنے میں دبیر زیادہ کامیاب ہیں۔

آمد: عام طور پر مرثیوں میں رخصت کے بعد ''آمد'' کا موضوع نظم کیا جاتا ہے۔ مرثیے کے ہیرو کی رخصت کے بعد میدان جنگ میں وارد ہونے کو ''آمد'' کہا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ مرثیہ میں ''آمد'' کو ہمیشہ چہرہ اور رخصت کے بعد ہی نظم کیا جائے۔ اکثر ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر مرثیہ کو ''آمد'' ہی سے شروع کرتا ہے۔ مثلاً:

۱۔ کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

۲۔ آمد ہے خداوندِ شجاعانِ زمن کی

آمد کے عنوان کے تحت ہیرو کی شان و شوکت، حُسن و جمال، رعب و دبدبہ، شجاعت و بہادری کا اظہار کیا جاتا ہے نیز اس کی آمد سے مخالف فوج کے سپاہیوں اور سرداروں پر جو اثر قائم ہوتا ہے اُس کا

تذکرہ کیا جاتا ہے۔ کبھی کبھی ہیرو کی آمد کے ساتھ ساتھ فوجِ مخالف کے کسی مشہور پہلوان کی آمد کو بھی نظم کیا جاتا ہے تاکہ قاری کو پتہ چلے کہ مقابلہ کس سخت اور نامی گرامی پہلوان سے ہے لیکن دونوں کی آمد میں الفاظ کے انتخاب و تمثیل میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ جہاں ہیرو کی آمد اُس کی توصیف کا باعث ہو وہیں دشمن کی آمد میں ڈراونا پن تو ہو یعنی وہ خوفناک بہادر تو لگے لیکن ایسا نہ لگے کہ اُس کی بہادری ہمیں محبوب لگے۔

آمد، مدح کے سبب قصیدے کی قائم مقام ہے۔ لہٰذا اس میں خوب خوب مبالغے سے کام لیا جاتا ہے۔ اور اگر مبالغے سے کام نہ لیا جائے تو آمد کا حق بھی ادا نہیں ہوسکتا۔ مثال ملاحظہ ہو۔ امام حسینؑ علیہ السلام میدانِ جنگ میں تشریف لا رہے ہیں۔

آمد بہار کی چمنِ کربلا میں ہے   خوشبوئے گُلِ بہشت کی خاکِ شفا میں ہے
فوجِ ظفر رکاب امامِ ہدا میں ہے   ہر جزو کل وظیفۂ صلِّ علیٰ میں ہے
چاند ایسا ہو بدر شبہہ بدر و حنین سا
نانا ہو مصطفٰے سا نواسہ حسین سا

کیسا عزیزِ یوسفِ کنعاں جلو میں ہیں   فرشی پیادہ عیسیٰ دوراں جلو میں ہیں
تھامے عصا کو موسیِٰ عمراں جلو میں ہیں   جنّات کیا جنابِ سلیماں جلو میں ہیں
روزِ ازل سے کل کی نجات اِن کے ہاتھ ہے
بندوں کا کیا حساب خدا اِن کے ساتھ ہے

چونکہ یہ آمد برنگِ قصیدہ نظم ہوئی ہے لہٰذا امام حسینؑ کی شان و شوکت و دبدبہ، جلال، مراتب و بزرگی اور عزّت و وقار کو عیاں کرنے والے سامان مہیا ہیں۔ ان بندوں میں دبیر نے صنائع و بدائع اور مضمون آفرینی حدِ کمال کو پہنچادی ہے۔

دبیر جس آمد کو برنگ قصیدہ نہیں بلکہ برنگ رزم نظم کرنا چاہتے ہیں، اُس میں زبان و بیان میں رزمیہ آہنگ موجود ہے۔ دبیر نے جناب عبّاسؑ برادر امام حسینؑ کی میدان میں آمد کا انداز، اس آمد سے فوجِ مخالف پر کیا اثر پڑا اور اُس نے کس ردِّ عمل کا اظہار کیا وغیرہ کو ان بندوں میں بہت چابکدستی و مہارت و عقیدت کے ساتھ نظم کیا ہے۔ ملاحظہ ہو:

خیبر شکن کے لال کی آمد ہے صف شکن   گرتی ہے فوج فوج پہ پڑتا ہے رن پہ رن
تیغِ خدا کی تیغ کا سایہ ہے تیغ زن   غلطاں کہیں قدم ہے کہیں سر کہیں بدن

نہ حوصلہ نہ بُغضِ امام مبیں رہا
اب دل میں بھاگنے کے سوا کچھ نہیں رہا

آمد کے غلغلے سے پراگندہ ہوش ہیں قبریں کفن سے مُردوں کی پنبہ بگوش ہیں
گاہک اجل کے شامیِ ایماں فروش ہیں بازار مثلِ شہرِ خموشاں خموش ہیں
پیدل جلو میں خضر و الیاس آتے ہیں
اِک دھوم ہے کہ حضرت عبّاس آتے ہیں

مندرجہ بالا آمد میں رزمیہ کا صاف صاف احساس ہوتا ہے ناقدین فن نے بھی تسلیم کیا ہے کہ ان بندوں میں مرزا دبیر آمد کا حق ادا کرنے میں کامیاب ہیں۔ یہاں شاعر نے اپنے تخیل کی بلند پروازی سے کام لیتے ہوئے اس واقعے کو نظم کیا ہے کہ میدانِ جنگ میں جناب عبّاس کا ورود ہو رہا ہے۔ آپ کے رعب و دبدبہ کا یہ عالم ہے کہ دشمن کی ساری افواج میں ایک ابتری پھیل گئی اور فرار کے عالم میں بھاگنے والوں کے بدن کہیں، قدم کہیں اور سر کہیں ہیں گویا اُنہیں کسی چیز کا ہوش ہی نہیں ہے کمال یہ ہے کہ مبالغے میں بھی حقیقت کا رنگ موجود ہے۔

مبالغے کی مثال میں اس مصرعہ کو پیش کیا جا سکتا ہے۔

''قبریں کفن سے مُردوں کی پنبہ بگوش ہیں''

جس کا مطلب یہ ہے کہ قبروں میں کفن پوش مُردے ایسے لگتے ہیں جیسے قبروں نے کانوں میں روئی ٹھونس لی ہے، حاصلِ مطلب یہ ہوا کہ حضرت عبّاس کی آمد کا وہ شور برپا ہے کہ قبروں (مُردوں) کے کان بھی پھٹے جا رہے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ یہ ایک عمومی مشاہدہ ہے کہ جب ایک انبوہِ کثیر عالمِ خوف و ہراس میں فرار کی راہ اختیار کرتا ہے تو اُس وقت شور و غوغا بھی ہوتا ہے اور بھاگنے والوں کو اپنے تن بدن کا ہوش بھی نہیں رہتا۔ آمد کو برنگِ قصیدہ نظم کرنے کی مثال ہم آمد کی ابتدا میں تحریر کر چکے ہیں۔ دبیر جب امام حسین کی آمد کو رزمیہ رنگ میں نظم کرنا چاہتے ہیں تو لکھتے ہیں۔

محشر کی ہے آمد کہ قیامت کی ہے آمد یا دلبر خاتونِ قیامت کی ہے آمد

غل ہے کہ شہنشاہِ 'الوالعزم' یہی ہے جاں بخش جہاں بخش دم رزم یہی ہے

یہاں آمد میں طنطنہ، دبدبہ امام حسین کی تعریف، لشکر مخالف پر اثر سب ہی کچھ ہے ساتھ ہی اصلیت و

صداقت کے اضافی خصائص بھی موجود ہیں لہٰذا آمد کی اچھی مثال ہے جس کا آہنگ فطری اور رزمیہ ہے۔

شاعری کیا ہے اور شاعر کی قوت متخیلہ کیا ہوتی ہے اس کو جاننا ہو تو ان مصرعوں کو پڑھئے اور دبیر کی اُس قوت تخیل کی داد دیجئے جس کے سہارے اُنہوں نے آمد کے بہترین مرثیے نظم کیے ہیں:

1 خدّام ادب چرخ کو دوڑے کہ ٹھہر جا

2 چھپنے کا تصور جو کیا عرش بریں نے

3 کرسی نے کہا سایۂ ہم شکل بنی میں

4 سکتہ تھا سلاطیں کو نہ تخت اور نہ تابوت

سراپا: مرثیے کے دامن کو وسیع کرنے اور مختلف موضوعات پر قلم فرسائی کی گنجائش پیدا کرنے کے لیے مرثیے میں سراپا کو داخل کیا گیا ہے۔ اِس میں ہیرو کی سج دھج، چال ڈھال اور قد وقامت کی تعریف کی جاتی ہے۔ سراپا تو غزل میں بھی ہوتا ہے جہاں ظاہری حُسن پرستی اور عامیانہ جذبات نظم کرنا عام بات ہے۔ میر وسودا کے بعد کی غزلیں اور مثنویاں پڑھ لیجئے آپ کو وہاں حُسن کے ظاہری لوازم، لب ودنداں، زلف وکمر، رُخِ روشن، پنجۂ مرمری اور دستِ حنائی کے مضامین ہر شاعر کی غزل میں مل جائیں گے لیکن جب یہی ظاہری حسن کے لوازمات مرثیے میں نظم ہوتے ہیں تو غزل کا سراپا ماند پڑ جاتا ہے۔

دبیر نے بھی اس موضوع کو دو مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے جس میں ایک تو اظہارِ فن ہے۔ جس کی نمایاں خصوصیات صنائع لفظی ومعنوی اور مضمون نگاری ہیں چنانچہ دبیر نے اس موضوع کے تحت اپنی فنکارانہ قوتوں کا اظہار بڑی بلند آہنگی سے کیا ہے جس کی وجہ سے ان کے یہاں لطافت زبان، نزاکتِ بیان، خیال آرائی ومضمون خیزی وصنائع وبدائع کے اچھے نمونے ملتے ہیں اور ثابت کرتے ہیں کہ مرثیہ گو بگڑا ہوا شاعر نہیں ہوتا بلکہ اپنے ماحول کا حقیقی نمائندہ ہوتا ہے۔

دوسرے یہ کہ موضوع اظہار عقیدت ومحبت کا وسیلہ بھی ہے۔ اس لیے کہ مرثیے کے افراد وہ مذہبی شخصیتیں ہیں جن کے مراتب اور عزووقار کا کوئی ثانی نہیں ہے نہ ان کے فضائل ومناقب کی حد مقرر کی جا سکتی لہٰذا جو بھی تعریف کی جاتی ہے وہ جواز کی حدوں سے باہر نہیں جا پاتی۔

جیسا کہ مذکور ہو چکا کہ ''سراپا'' میں حسن وجمال کا ذکر ہوتا ہے لہٰذا موضوع کی رعایت ایک خاص عمر اور شخصیت کا تقاضہ کرتی ہے۔ جس میں تقدس کو بھی برقرار رکھنا ضروری ہے۔

مرثیوں میں سب سے پہلے میر ضمیر نے علی اکبر کا سراپا نظم کیا ہے جو کافی تفصیل کے ساتھ ہے۔ روایت یہ ہے کہ علی اکبرؑ اہل بیت میں نہایت حسین وجمیل جوان ہیں معرکۂ کربلا کے وقت ان کی عمر اٹھارہ سال تھی اس

لحاظ سے اُن کا سراپا نہایت موضوع بھی تھا لیکن جب یہ روایت چل نکلی تو اصحاب امام حسین میں ہر شخص کے حال میں جب مرثیہ لکھا گیا تو اُس کے حسب عمر و مراتب اُس کا سراپا بھی لکھا گیا۔ چنانچہ دبیر کے مرثیوں میں عون و محمد، اکبر و قاسم، عباس، امام حسین، حُر، حتیٰ کہ حبیب ابن مظاہر کا بھی سراپا لکھا گیا اس سے ظاہر ہے کہ سراپا کسی شخص کا بھی لکھا جا سکتا ہے بس اُس کی عمر و شخصیت کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ سب سے پہلے عون و محمد کا سراپا ملاحظہ ہو۔ مرثیہ کا آغاز اس مصرعہ سے ہوتا ہے

''قرآں سے فضیلت در و مرجاں کی عیاں ہے''

جب دبیر اس مرثیہ میں سراپا نظم کرنے پر آتے ہیں تو اپنے فن اور اپنی عقیدت کا اظہار یوں کرتے ہیں:

گیسوئے رضا روئے کتابی کے قریں ہے قرآن کا حافظ پر جبریل امیں ہے
اور موج دہن کوثرِ فردوس بریں ہے دانتوں سے لطافت کا جہاں زیرِ نگیں ہے
دندان و دہن کی نئی تشبیہیں ملی ہیں
کلیاں سمنِ خلد کی کوثر میں کھلی ہیں

رعب آنکھ میں ایسا کہ ہیں پلکیں زبر و زیر سب دیکھ کے بے ساختہ کہتے ہیں ارے شیر
یہ شیر نگہ سے ہیں سدا دست بہ شمشیر دم میں سپرِ چرخ کے پھولوں کا کریں ڈھیر
ہے حدِّ نگہہ معرکہ بچپن سے جو رن میں
پلکوں کی زرہ پہنی ہے آنکھوں نے بدن میں

عون و محمد کے اس سراپے میں کیا نہیں ہے۔ اس میں شاعر کی قوت ایجاد کا اظہار ہے، مضمون آرائی ہے، خیال بندی ہے، تشبیہات و استعارات ہیں ساتھ ہی ساتھ شوکت بیان بھی ہے جس کو پڑھ کر قاری مسحور ہو جاتا ہے۔

اکثر ناقدین فن ایسے نادر تشبیہات و استعارات سے پُر سراپے کو پڑھ کر خود ایسے سراپے کو نظم کرنے سے قاصر ہوتے ہیں تو اعتراض کرتے ہیں ان سراپوں کو پڑھ کر حقیقی تصویر سامنے نہیں آتی۔ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا غزل کے سراپوں کو پڑھ کر محبوب کی حقیقی تصویر سامنے آجاتی ہے۔ حقیقی تصویر کے ساتھ جب قابل قدر اور قابل ستائش سراپا لکھنا محال ہے تو پھر اعتراض کرنا بیکار ہے۔

دبیر کے ایک دوسرے مرثیے میں جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے

''اے صبح کیا ہوا جو ترا جیب چاک ہے''

بہ زبان شمر جناب قاسم کا سراپا یوں پیش کیا ہے۔

تیرہ برس کا سن تھا مہِ چاردہ کا نور ان کی نہ خاک پا نہ ہماری نگہہ کا نور
سبزہ نمود عارضوں سے مہر و مہ کا نور دھوپ اوس بن گئی یہ بڑھا رزم گہہ کا نور
باہر کی زیب گھر کا اُجالا وطن کا چاند
مہر رخ حسین کا ہالہ حسن کا چاند

مندرجہ بالا بند میں کون کہہ سکتا ہے کہ ایک حقیقی تصویر سامنے نہیں آئی ہے اسی بند کے اس مصرعہ نے ''دھوپ اوس بن گئی یہ بڑھا رزم گہہ کا نور'' نے تو شاعرانہ بلند پروازی میں ایک مثال قائم کر دی ہے۔

آگے کے بند ملاحظہ ہوں:

چہرہ تھا بدر اختر تابندہ خال تھا رتبے میں وہ رسولؐ یہ گویا بلال تھا
بھونچک بھوؤں سے دیدۂ صاحب کمال تھا ابرو کا بال بال بعینہ ہلال تھا
غصّے سے جب شکن ہوئی پیدا جبین پر
اک اور ماہ نو ہوا پیدا زمین پر

دانتوں سے اور ہونٹوں سے تھا منکشف یہ حال اُگلے ہیں ہیرا کھا کے جناب حسن نے لعل
دیکھیں مسیں نمود تو آیا یہی خیال شبّر کے ہونٹ سبز تھے ہنگامِ انتقال
چوما ہے منھ جو نزع میں اس خوش کلام کا
چھوٹا ہے رنگ ان کے لب سبز فام کا

اس بند کی ٹیپ کو کسی بڑے سے بڑے قصیدہ گو شاعر کے مبالغہ آمیز کلام کو سامنے رکھ کر پڑھیے تو یہ بند اُس پر مبالغہ آمیزی میں بھاری پڑتا نظر آئے گا اور اسی کا نام شاعری ہے جس میں دبیر نے اپنے فن کو بلندیوں پر پہنچا دیا ہے۔

رنگت کی جا بھری تھی گل رو میں نازکی تلتی تھی ابروؤں کی ترازو میں نازکی
دکھلا رہی تھی بل خمِ گیسو میں نازکی میں بو، بو میں نازکی
باغوں کی جان پھول ہیں پھولوں کی جان عطر
اس کا پسینہ عطر تھا خود یہ جوان عطر

بڑی عجیب بات ہے کہ ناقدینِ فن غزل اور قصیدے میں حقیقی تصویر کی تلاش نہیں کرتے لیکن سراپا پڑھ کر معترض ہوتے ہیں کہ اس سراپا میں حقیقی تصویر سامنے نہیں آتی۔ اور اس کا پس منظر غیر فطری ہے جبکہ اس کا پس منظر حقیقت کے قریب اور قرین قیاس بھی ہے کہ یزید نے پوچھا ہو اور شمر جو بہ ظاہر کربلا سے کامیاب ہو کر

لوٹا تھا حق بیانی سے کام لیا ہو اور جناب قاسم کی تعریف بھی کی ہو۔ دبیر نے تیسرے بند میں جناب قاسم کی مسیں بھیگنے کی جو تعلیل پیش کی ہے وہ تشبیہہ و استعارے کی سرتاج کہلانے کی مستحق ہے۔

طوالت سے بچنے کے لیے امام حسین کے سراپا کا صرف ایک بند پیش کرتا ہوں۔

شب کے ہیں فقط چار پہر خلق میں مشہور　　اُنتیس کا اور تیس کا چرچا ہے بدستور
پر ماہ کئی سال کا ہے یہ رخِ پُر نور　　طولِ شب کا کل سے تحیر میں ہیں جمہور
بڑھ کر رخِ روشن سے یہ کاندھے پہ پڑی ہے
لو قدرتِ حق ماہ سے یہ رات بڑی ہے

اس بند میں دبیر نے رخ و زلفِ امام حسین کی تعریف میں بڑے خوبصورت مضامین ایجاد کئے ہیں جو دعوے اور دلیل کا ایک حسین امتزاج پیش کرتے ہیں۔ تخیل کا یہ زور اور فراوانی جناب عباس کے سراپا میں بھی موجود ہے۔ اس سے ثابت ہے کہ دبیر نے سراپا کے اچھے اور قابل تعریف نمونے پیش کئے ہیں۔

گھوڑے کی تعریف: گھوڑے کی تعریف تو اجزائے مرثیہ میں شامل نہیں ہے لیکن مرثیہ نگاروں نے اسے مستقل موضوع کی حیثیت سے پیش کیا ہے لہٰذا جدید مرثیہ میں گھوڑے کی تعریف کو بھی ایک مستقل موضوع کی حیثیت حاصل ہے۔

مرثیوں میں گھوڑے کی تعریف عام طور پر اُس وقت ہوتی ہے جب ہیرو میدانِ جنگ میں گھوڑے پر سوار ہو کر وارد ہوتا ہے یہاں گھوڑے کے خدوخال، حسن، اس کی قوت، چلت پھرت، شوخی، چستی، تیزی، سوار کے اشاروں کو سمجھنا جیسے خصائص کو نظم کیا جاتا ہے ظاہر ہے کہ تعریف کے لیے مبالغہ ضروری ہے۔ گھوڑے کا اصلی مرقع کیا تھا اس کو تلاش کرنا بھی بیکار کی بات ہے کیوں کہ تخیل مجرّد صداقتوں کو بیان نہیں کرتا بلکہ تخیلی صداقتوں کو بیان کرتا ہے۔ دبیر نے گھوڑے کی تعریف میں بھی ایسے مضامین پیش کئے ہیں جو باعتبار شاعری تعریف کے زمرے ہی میں آتے ہیں... مثلاً:

مرکب عراقی و عربی رشکِ حور و طور　　یکساں ہر ایک راہ ہے ان گھوڑوں کی حضور
دریا و کوہ و پست و بلند و قریب و دور　　چل پھر کا امتحاں جو کریں صاحبِ شعور
غصّے میں یاں تلک یہ نحیف و نزار ہوں
تاگے کی طرح سوئی کے ناکے سے پار ہوں

یہ بند اُسی مرثیہ سے لیا گیا ہے جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے ''جب خونِ ناحقِ شہدا جوش زن ہوا''
یہ بند اُس مرثیہ کا ہے جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے۔ ''پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی''

حیراں تھی موت دیکھ کے گرمیِ راہوار چھل بل سے اس کی دل تھا چھلاوے کا بیقرار
پاکھر میں تھا وہ رخش کہ جوہر میں ذوالفقار میداں تھا تنگ باگ کے ہلنے سے باربار
سمٹا تو قطب پھیلا تو سیار ہو گیا
نقطہ کبھی بنا کبھی پرکار ہو گیا

یہ بند اُسی مرثیہ سے اخذ کیا گیا ہے جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے

''اے فکر نظم آمد مضموں کا وقت ہے''

مندرجہ بالا بندوں میں دبیر نے بڑا زورِ طبیعت صرف کیا ہے جس میں نادرالوجود تشبیہات واستعارے، حیران کر دینے والے دعوے اور خیال آرائی کا وہ طلسم باندھا ہے کہ قاری دانتوں تلے انگلی دبانے پر مجبور ہو جائے۔

رزم: رزم کے معنی ہوتے ہیں جنگ یا معرکہ۔ مرثیہ ایک رزمیہ شاعری ہے۔ مرزا دبیر بھی ایک رزمیہ شاعر ہیں۔ وہ یومِ عاشورہ جنگ کی تیاری، شور وتلاطم، ہنگامہ، ہل چل، نقاروں کی آواز، گھوڑوں کی ٹاپوں کی آواز، ہتھیاروں کی جھنکار، تلواروں کی چمک، نیزوں کی لچک، کمانوں کی کڑک، نقیبوں کی آواز وغیرہ کو اس طرح بیان کرتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے معرکۂ جنگ کا سماں بندھ جاتا ہے۔ اسی طرح لڑائی کے داؤں پیچ، اسلحہ جنگ اور پھر فتح کو وہ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ گویا وہ جنگ کو اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہوں۔ اردو مرثیوں میں عام طور پر میدانِ جنگ کا منظر طلوع صبح کے ساتھ نظم ہوا ہے۔ اس موقع پر طرفین کے لشکروں کی جو کیفیت دبیر کے یہاں ملتی ہے وہ ملاحظہ ہو۔

آواز ارکبو، جو ملائک سناتے ہیں غازی نماز پڑھ کے مصلے اُٹھاتے ہیں
تعقیب کی دعائیں مگر پڑھتے جاتے ہیں سجدے کو آستانے پہ مولا بلاتے ہیں
در پر دھرے جبینوں کو سب خوش خصال ہیں
اک آسماں ہے اور بہتر ہلال ہیں

مثلِ قمر یہ عابد شب زندہ دار ہیں مانند مہر متقیِ روزگار ہیں
شکل فلک رکوع میں لیل و نہار ہیں مثلِ زمیں سجود میں یہ خاکسار ہیں
سجدے سے ان کے خاک وظیفے میں رہتی ہے
تسبیح ان کے ہاتھ میں تکبیر کہتی ہے

ان بندوں کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے تصور کی آنکھ سے اصل منظر کا مشاہدہ کر لیا ہو اس کے علاوہ بیان میں ایک ارتقائی کیفیت کا عنصر بھی شامل ہے۔

اسی مرثیے میں دوسری طرف یزید کے لشکر کا حال ملاحظہ ہو:

وا تھے خرمنِ فلک پہ ابھی دانۂ نجوم بونے لگا تھا تخمِ ستم ابن سعد شوم
غلّے کے بانٹنے کو ندا دی علی العموم مانند مور دانہ زدوں نے کیا ہجوم
جس کا کہ باپ قاسمِ رزقِ زمانہ تھا
ہفتم سے کربلا میں وہ بے آب و دانہ تھا

رومال ظالموں نے زمیں پر بچھا دئے حصّے عمر نے سب کے برابر لگا دئے
پر افسرانِ فوج کو حصے سوا دئے اور سر بمہر صُرّۂ زر بھی دکھا دئے
لب کھولے حیلہ ور کی عداوت کے جوش نے
گندم نمائی آہ کی یوں جو فروش نے

یہ حقیقت ہے کہ امام حسین کا لشکر حق کا طرف دار تھا اور یزید کا لشکر باطل کی نمائندگی کر رہا تھا لہٰذا خیر و شر کے اس فرق کو دبیر نے اپنے مرثیے میں بہترین اور موزوں مثالوں سے بہت اعلیٰ طریقہ سے واضح کیا ہے۔ طرفین کے لشکر کی جو کیفیتیں نظم کی ہیں اُسی سے ہمیں اس بات کا بھی علم ہوتا ہے کہ کون خیر کی طرف ہے اور کون شر کی طرف یہی کربلا کی تاریخ ہے اور یہی واقعے کا اصلی تاثر بھی ہے۔ دبیر رزم لکھتے وقت چن چن کر تشبیہات و استعارات لاتے ہیں اور ان تمثیلوں کے ذریعے اپنے کرداروں کو پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

رجز: رجز اردو مرثیہ کا ایک اہم عنصر ہے۔ جب دو حریف مقابلے پر آتے ہیں تو ایک دوسرے پر اپنے شجاعانہ تفوّق کا اظہار کرتے ہیں اسی کو رجز کہتے ہیں۔

مرثیہ ''سیفی کا نمونہ میری شمشیر زباں ہے'' سے جناب عباس کا رجز ملاحظہ فرمایئے۔

حملے میں ہے میرا فرس تیز قدم شیر رو باہوں کا خوں پینے کو شمشیر دو دم شیر
ناوک ہے مرا شیر، سناں شیر، علم شیر بابا میرا اللہ کا شیر اور میں شمشیر
خیبر شکن اس عہد کا ہوں صف شکنی میں
جوہر مرے کھل جائیں گے شمشیر زنی میں

اعجاز کے گل کھلتے ہیں گلشن میں ہمارے ہر قطرہ گہر بنتا ہے معدن میں ہمارے

سر کٹنے میں پھرتے ہیں قدم رن میں ہمارے　　　شیر اُن کے چھپے رہتے ہیں دامن میں ہمارے

ہے قہرِ خدا تیغ دو دم حرب ہماری
گردن کے سپر سے نہ رکے ضرب ہماری

ان بندوں میں زبان و بیان، طرز ادا، جوش و خروش اور تفاخر کے وہ سارے انداز موجود ہیں جو دشمن پر فوقیت ظاہر کرنے کے لیے ضروری ہوتے ہیں اس کے علاوہ اس رجز کے پس منظر میں جناب عباس کی شخصیت بھی نمایاں ہو جاتی ہے۔

مرثیہ ''جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا'' سے اخذ کئے گئے امام حسین علیہ السلام کے اس رجز کو ملاحظہ کیجئے۔

برجوں کو اپنی مہر سے شمس و قمر ملے　　　دریا کو اپنی چاہ سے لعل و گہر ملے
بے پر نے مس کیا جو ہمیں بال و پر ملے　　　فطرت کے ذہن میں نہ یہ رتبے تھے پر ملے

اس رتبہ کا اسی پہ فقط خاتمہ ہوا
آزاد کردۂ پسرِ فاطمہؑ ہوا

کی ''ہل اتیٰ'' خدا نے عطا ہم کو بھوک میں　　　''نادعلی'' بھی بھیجی ہے ہم کو تبوک میں
عالم کے پردہ پوش ہیں ہم بھول چوک میں　　　ہم خضر سے بھی زیادہ ہیں سب سے سلوک میں

گویا شجر ہوئے ہیں ہماری صفات میں
بولے ہیں سنگریزے مرے جد کے ہات میں

امام حسین کے فضائل و مناقب کو جانے بغیر اس رجز کو سمجھا ہی نہیں جا سکتا۔ امام حسین امام وقت ہیں اُن کا مشن جرأت و بہادری کا اظہار نہیں بلکہ تبلیغ حق تھا اس تناظر میں ان بندوں سے امام حسین کی شخصیت پوری طرح نمایاں ہے اور بیان پر اصلیت کا رنگ غالب ہے پھر بھی آگے کے ایک بند کی اِس ٹیپ میں شجاعت و بہادری کا رنگ بھی کھل جاتا ہے۔

جوہر جو حرب و ضرب کے ہیں کھل ہی جائیں گے
اب تیغِ دو زباں کی زبانی سنائیں گے

اس سلسلہ میں ایک مثال دشمنِ امام حسین کے رجز کی بھی ملاحظہ ہو جو اس مرثیہ میں موجود ہے جس کی ابتدا اسی مصرعہ سے ہے ''اے فکرِ نظم آمد مضموں کا وقت ہے''

برچھوں ہلا کے نیزوں کو اُچھلا وہ بدگہر　　　گہہ زین سے اُٹھا کبھی بیٹھا وہ زین پر

دکھلائے ضرب تیغ کے فن تیر کے ہنر — بولا ہنروران عرب میں ہوں نامور
سرتاج سر کشانِ حجاز و عراق ہوں
شمشیر کے اور نیزے کے فن میں میں طاق ہوں

شہرہ ہے میرے نام کا ساری خدائی میں — شہہ زور نام لیتے ہیں میرا دُہائی میں
بے مثل ہے یہ تیغ شرر دم صفائی میں — یہ سر پہ سر گراتی ہے تن سے لڑائی میں
شہبازِ تیر وہ ہیں کہ جب پر ہلاتے ہیں
عنقائے مغربی کے لہو میں نہاتے ہیں

اس میں شک نہیں کہ دبیر نے اپنے عقائد کو محفوظ رکھتے ہوئے دشمن کی زبان سے وہ رجز ادا کروایا ہے جو اس کے حسب حال ہے لہٰذا دبیر کا تحریر کردہ یہ ایک کامیاب رجز ہے۔

نبرد آزمائی: رجز کے بعد باقاعدہ جنگ شروع ہو جاتی ہے جس کی ابتدا نبرد آزمائی سے ہوتی ہے۔ دبیر کے چند منتخب مرثیے مثلاً ''گل کشتِ گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر'' میں نبرد آزمائی کے بھی اچھے نمونے موجود ہیں۔ ملاحظہ ہو:

شہبازِ اجل نے پر و بال اپنے کئے باز — یعنی کہ عقاب ان کا ہوا مائل پرواز
دشمن نے کیا حربۂ تیغِ شرر انداز — یاں ڈھال ہوئی سر کی حفاظت سے سرافراز
اک پھول میں بھی پھل نہ لگا تیغِ شقی کا
کہئے نہ سپر قلعہ تھا وہ نادِ علی کا

اکبر نے کہا سیکھ ابھی تیغ لگانا — لے دیکھ میری ضرب میرا ہاتھ اُٹھانا
ہاں تیغ میری آئی ارے سر کو بچانا — اس کہنے میں نے سر تھا نہ گردن تھی نہ شانا
دم تن سے نہ نکلا کہ وہ چھپنے کی گھڑی تھی
ڈر سے نہ اجل آئی کہ تلوار کھڑی تھی

مندرجہ بالا بند میں باہم نبرد آزمائی کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے اس میں حریفوں کی ہیئت وشمائل کو جس انداز سے پیش کیا گیا ہے اس میں مبالغے سے غلو کی حدوں کو چھو لیا ہے لیکن کمالِ شعری کا راز بھی اسی طرح کے مضامین میں مضمر ہے۔ شاعر کے تخیل کا حساس ہونا ایک شرط ہے۔

دو اور یل روم بڑھے جھوم کے اک بار — یاجوج سے دستار بدل زال کے غم خوار
،، گھوڑوں پہ یا پریوں پہ آسیب کے اسوار — تلوار بلا، نیزہ غضب، ڈھال شب تار

مغفر نہ تھے سر پر جو وہ مغرور دھرے تھے
اُلٹے ہوئے دو لوہے کے تنور دھرے تھے

پہنچے جو قریب آئے چپ و راس وہ کج رو — یک مرتبہ دو بجلیوں کے ڈالے دو پر تو
یاں ہاتھوں میں پھرنے لگے خورشید و مہ نو — وہ تیغوں کی ضربت و سمندوں کی دوادو
دو تیغوں نے کچھ رنگِ سپر دور کیا تھا
مو دیدۂ جوہر کے لیے سرمہ لیا تھا

دو دیووں نے کی ایک سلیماں سے لڑائی — روکی سپر اس سمت اُدھر تیغ لگائی
تلوار ادھر کو گئی تو یاں سپر آئی — کاندھوں پہ فرشتوں کا وظیفہ تھا دہائی
دونوں طرف اک باد صفائی نظر آئی
نے ہاتھ نہ تیغیں نہ کلائی نظر آئی

گھوڑے کی عناں باندھ لی اکبر نے کمر سے — زانو کے تلے تیغ و سپر رکھ لی ہنر سے
اور دونوں کی گردن لی اِدھر اور اُدھر سے — سر ایک کا ٹکرانے لگے ایک کے سر سے
اکبر کے تصرف میں خدائی نظر آئی
جنگل میں پہاڑوں کی لڑائی نظر آئی

دو پہلوانوں کے ساتھ جناب علی اکبر کی لڑائی سے پیدا شدہ حیرت و استعجاب رزمیہ کی جان ہے۔ تنقید کے اُصولوں کے پیشِ نظر بھی دبیر رزم و نبرد آزمائی کا منظر پیش کرنے میں کامیاب ہیں۔

تلوار: دراصل تلوار کی تعریف ایک مدحیہ موضوع ہے اور یہاں دبیر کا رنگِ شاعری یعنی صنائع بدائع، ایجادِ مضامین اور خیال آرائی کا رنگ خوب چمکا ہے۔ وہ تلوار کی تعریف میں ایسے نادر مضامین ڈھونڈھ کر لاتے ہیں کہ تلوار کی انفرادیت خود بخود نمایاں ہو جاتی ہے مثال ملاحظہ ہو جو اس مرثیہ سے پیش کی جا رہی ہے جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے: ''بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے''

ریتی پہ جوئے تیغ نے کی جستجوئے فوج — طوفاں کی طرح بہہ گئی یہ موج سوئے فوج
دِل کیا تھے پانی پانی ہوئی آبروئے فوج — ٹھہرا نہ آبِ تیغ کہیں جز گلوئے فوج
اُترا گلے سے جس کے تو دم اُس کا چڑھ گیا
قد گھٹ گیا ستر کی طرف پاؤں بڑھ گیا

دریا گھٹا حسام دو پیکر کے گھاٹ سے — زندوں نے کی تلاش کفن اس کے پاٹ سے

لشکر نے دھوئے ہاتھ لڑائی کے ٹھاٹ سے   اِک دم بھی خیر سے نہ کٹا اس کی کاٹ سے
تلوار تھی کہ قہر خداوندِ پاک کا
طوفاں ہوا کا آگ کا پانی کا خاک کا
یہ مغز تک اُتر گئی سر کو خبر نہ تھی   تھی عین آنکھ پہ پہ نظر کو خبر نہ تھی
کھولی گرہ پہ موئے کمر کو خبر نہ تھی   یہ مبتدا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی
توسن پہ توسن اس نے گرائے زمین پر
بیٹھے رہے سوار اسی طرح زین پر

ان بندوں میں مرزا دبیر نے خیال آرائی کے خوب جوہر دکھائے ہیں۔اور جی کھول کر رعایت لفظی کا ستعمال کیا ہے۔ مرثیہ لکھنے کا مقصد یہ نہیں تھا کہ شاعر کوئی رزمیہ شاعری کا شاہکار پیش کرنا چاہتا تھا اور وہ کامیاب نہ ہوسکا لہٰذا مرثیہ میں جنگ کے نام پر جو کچھ ملتا ہے وہ دراصل مرثیے کی جدید ہیئت کا تقاضہ ہے جدید ہیئت کے ایک اہم عنصر میں تلوار کی تعریف ہے جس میں دبیر نے رزمیہ آہنگ دے کر زبان کی تیزی و تندی اور بیان کے طنطنے پیدا کرنے کی بار بار کوشش کی ہے اور کامیاب رہے ہیں۔

شہادت: مرثیوں میں رزم کے بعد 'شہادت' کا موضوع نظم کیا جاتا ہے اس لیے کہ ہر رزم کا انجام ہیرو کی شہادت پر ہی ہوتا ہے یہ نہ صرف تاریخ ہے بلکہ مرثیہ کا موضوع بھی یہی ہے۔مثال میں جناب عباس کی شہادت نظم کرتے ہوئے دبیر لکھتے ہیں۔

''گل گشت گلستانِ اجل کرتے ہیں اکبر'' مرثیہ میں جناب علی اکبر کی بہادری نظم کرتے کرتے دبیر اس طرح گریز کرتے ہیں۔

بانو نے صدا دی کہ میں اکبر کو بلاؤں   سرتا بہ قدم اوڑھ کے چادر نکل آؤں
اور اصغر بے شیر کو ہاتھوں پہ اُٹھاؤں   دم توڑنا میں بھائی کا بھائی کو دکھاؤں
گر حال پہ میرے نہ ترس کھائیں گے اکبر
اصغر کی تو اُلفت سے چلے آئیں گے اکبر
اکبر کو بھی قسمت نے یہ آواز سنائی   بے ساختہ گردن سوئے شبّیر پھرائی
چاہا کہ کہیں کیا مری امّاں نکل آئی   جو سینے پہ برچھی کسی ظالم نے لگائی
گردن کو فقط باپ نے پھرتے ہوئے دیکھا
پھر خاک پہ خورشید کو گرتے ہوئے دیکھا

رزم کا انجام بہرحال ہیرو کی شہادت ہے اور شہادت کو پیش کرنے کے لیے واقعے میں ایک ایسے موڑ کی ضرورت پیش آتی ہے جو جواز کے کام آسکے اس جواز کے بعد دبیر ہیرو کی دردناک شہادت کو پیش کرتے ہیں۔

بین: بین مرثیے کی غایت اور جدید مرثیے کا آخری جز ہے۔ رونا انسان کا فطری خاصہ ہے اور ایک معمولی سا غم انگیز واقعہ بھی کسی رقیق القلب انسان کو رونے پر مجبور کر سکتا ہے اور اگر کسی واقعے سے انسان کا ذہنی، جذباتی، روحانی اور خاندانی تعلق بھی ہو تو یہ رونا بین میں تبدیل ہو جاتا ہے۔ کسی کی شہادت پر دشمن نہیں بلکہ دوست ہی رویا کرتے ہیں لہٰذا شہدائے کربلا پر رونا اُن سے دوستی و محبت و عقیدت کی نشانی ہے۔

اردو مرثیوں کا مطالعہ کیجیے تو یہاں شہادت پر مختلف قسم کے افراد روتے اور بین کرتے نظر آتے ہیں خصوصاً عورتوں کا رونا اور بین کرنا خاص طور پر نظم کیا گیا ہے۔ بین کرنے میں تمام مرثیہ نگاروں نے ہندستانی آداب معاشرت کو ہمیشہ ملحوظ رکھا ہے۔ بین میں وہ سارے لوازم فراہم کیے جاتے ہیں جن سے اہل مجلس کے درمیان زیادہ سے زیادہ گریہ ہو سکے اور یہی مرثیہ نگار کی کامیابی ہے۔ بین کو اسی کامیابی کے تناظر میں پرکھنا چاہیے نہ کہ ادبی اور تاریخی نقطۂ نظر سے۔ دبیر نے بین کی بڑی کامیاب اور ترقی یافتہ مثالیں پیش کی ہیں یہی سبب ہے کہ آج بھی مجالس عزا میں سوزخوانی میں زیادہ تر دبیر کے مرثیوں کا سوزخواں حضرات انتخاب کر کے پڑھتے ہیں۔ دبیر نے اپنے پہلے ہی مرثیے میں جو رثائیت پیش کی ہے وہ رثائی ادب کی بہترین مثال ہے۔ اُن کا پہلا مرثیہ جس کا مطلع کچھ اس طرح ہے:

بانو پچھلے پہر اصغر کے لیے روتی ہے

رثائیت کے لحاظ سے یہ مرثیہ اتنا کامیاب ہے کہ بعض ناقدین فن کو اس بات کا شبہ پیدا ہو گیا کہ یہ دبیر کا پہلا مرثیہ نہیں ہو سکتا اس مرثیہ کے صرف دو بند ملاحظہ ہوں:

سوگ کا فرش ہے اور سامنے جلتا ہے چراغ　　شانے میں داغِ رسن سینے میں اولاد کا داغ
جان اندوہ میں دل رنج میں آشفتہ دماغ　　نہ وہ گل ہیں نہ وہ غنچے نہ وہ زہرا کا باغ
گوشہ چادر کا اگر سر سے سرک جاتا ہے
ننگے سر کوفے میں پھرنا اُسے یاد آتا ہے

کبھی گوشے میں وہ منھ ڈھانپ کے چلاتی ہے　　اور کبھی صحن میں گھبرا کے نکل آتی ہے
کوکھ پکڑے ہوئے ہر ایک طرف جاتی ہے　　ڈھونڈھتی ہے مگر اصغر کو نہیں پاتی ہے
تن کو لغزش ہے جدا اور ہے منھ زرد جدا
دل تڑپتا ہے جدا، سینے میں ہے درد جدا

ان بندوں میں دبیر نے بیحد نفسیاتی اور جذباتی محاکات کو پیش کیا ہے۔ دونوں بند رقت آمیز و تاثیر سے پُر ہیں زبان سلیس، بیان پختہ اور ترقی یافتہ ہے اس بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ رثائی رجحان طبع کی مناسبت سے اردو میں دبیر سے بڑا کوئی دوسرا شاعر نہیں ہے۔

رثائیت کے نقطۂ نظر سے یہ ایسے بند ہیں جن کو ادبی تنقید کے معیار پر بھی تولا جا سکتا ہے کیونکہ مرثیے کے تعلق سے جو بھی قدر شناسی کی جائے گی وہ اس کے اجزا و عناصر کو مدنظر رکھ کر ہی کی جائے گی۔ ایک 'کُل' میں سے کسی جُز کو اس کے مربوط سلسلے کے ساتھ وہ کس قدر ہم آہنگ ہے یہ دیکھا جانا چاہیے نیز یہ کہ وہ لسانیاتِ شعری کے لحاظ کیا معنی رکھتا ہے۔ دبیر بین میں ان دونوں امور سے بڑی خوبی کے ساتھ عہد برآ ہوتے ہیں۔ ایک ماں کے جذبات کی جتنی سچی ترجمانی ہوئی اور جذبے کی آنچ کو جس انداز سے قاری تک پہنچایا گیا ہے اس سے پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے بیٹے کی موت پر ایک ماں کے درد و غم کو بہت قریب سے محسوس کیا ہے اور ماں کی زبان میں اس کو ادا بھی کیا ہے۔

دو غم، ان کی بیکسی و مظلومی کی جو حقیقی تصویر شاعر نے پیش کی ہے وہ ایسے سوز و گداز سے معمور ہے کہ قاری متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔

مرثیہ ''جب داغِ بیکسی نہ سکینہ اُٹھا سکی'' میں قید خانے میں جناب سکینہ اپنی ماں جناب بانو سے کنایتاً اپنی موت کا ذکر کرتی ہیں تو کہتی ہیں ''اماں لٹوگی آج کی شب قید خانے میں'' اس پر جناب بانو کا جواب سُنئے:

اب کیا لٹے گا مال نہیں زر نہیں رہا　　اکبر نہیں رہے علی اصغر نہیں رہا
رہنے کو قید خانہ رہا گھر نہیں رہا　　ہاتھوں میں ریسمان ہے زیور نہیں رہا
دولت ہے کون سی جسے زنداں میں کھوؤں گی
رونا تھا جس کو رو چکی اب کس کو روؤں گی

یہاں جناب بانو کی گفتگو میں جس بے کسی و بے چارگی اور درد و غم کی جھلک ہے اس نے بلاشبہ اس واقعے کو بین کا رنگ دے دیا ہے۔ یہی وہ مقامات ہیں جہاں دبیر کی شاعری خالصتاً آمد پر مبنی نظر آتی ہے۔

واقعہ نگاری: مرثیہ ایک بیانیہ شاعری ہے اور بیانیہ شاعری کی بنیاد کسی بات یا واقعات پر ہوتی ہے اور واقعات کو ظہور میں آنے کے لیے کچھ تاریخی اور سماجی اسباب ہوتے ہیں لیکن جو چیز اس کو وجود بخشتی ہے وہ کردار اور ان کے مکالمے ہوتے ہیں۔ اردو کی جن اصناف شاعری میں واقعہ نگاری ملتی ہیں وہ مثنوی، مرثیہ اور نظم ہیں۔ مولانا شبلی کو شکایت ہے کہ اردو شاعری میں جس چیز کی بڑی کمی رہی ہے وہ واقعہ نگاری ہے لیکن کہا جا سکتا ہے کہ مرثیہ کی واقعہ نگاری نے اس کمی کو بڑی حد تک پورا کیا ہے۔

مولانا شبلی نے واقعہ نگاری کی دو قسمیں بتائی ہیں۔

1۔ واقعہ نگار کسی تاریخی واقعے کو بے کم و کاست نظم کر دے اس کے لیے صرف زبان پر قدرت درکار ہے شاعری کی چنداں ضرورت نہیں۔

2۔ واقعہ اجمالاً معلوم ہے لیکن واقعہ نگار واقعے کی تمام جزئیات اور حالات اپنی طبیعت سے پیدا کرتا ہے۔ اس قسم کی واقعہ نگاری کا کمال یہ ہے کہ جو کچھ بیان کیا جائے وہ بالکل بیان واقعی ہو اس قسم کی واقعہ نگاری کے لیے زبان و بیان پر قدرت کے ساتھ ساتھ شاعر کو فطرت کا نکتہ داں ہونا ضروری ہے۔ مراثی دبیر میں دونوں قسم کی واقعہ نگاری ملتی ہے انہوں نے ایسے واقعات بھی نظم کئے ہیں جس کی بنیاد حقیقت واقعہ پر ہے اور ایسے واقعات بھی نظم کئے جو مخصوص عقائد سے تعلق رکھتے ہیں۔ شیریں کا واقعہ مرثیہ نگاروں کا خاص موضوع ہے اسی طرح زوجۂ یزید 'ہند' کا قید خانہ شام میں آنے کا واقعہ بھی نظم کیا گیا ہے۔ جناب مختار ثقفی کا بھی واقعہ دبیر کے مرثیوں میں نظم ہوا ہے۔ ان تمام واقعات کو پیش نظر رکھ کر دبیر نے جو شاعری کی ہے اُس میں کہیں کہیں بیحد کامیاب تو کہیں ناکام بھی ہیں۔

کردار نگاری: کردار نگاری ایک بڑا دشوار گزار مرحلہ ہے ایک شاعر کردار نگاری کا فرض ادا کرنے کے لیے اپنے نفسیاتی درک و بصیرت نیز وسیع تجربے اور مشاہدے سے کام لیتا ہے۔ مرثیہ کے کرداروں کا تعلق سرزمین عرب سے ہے لیکن شاعر ہندستانی ہے لہٰذا جب وہ ان کرداروں کو مرثیہ میں پیش کرتا ہے تو وہ خالص ہندوستانی کردار ہوتے ہیں۔ مرثیوں کے کردار مختلف النوع ہوتے ہیں ان میں عورت، مرد، بوڑھے، بچے، جوان، آقا، غلام، ماں، باپ، بھائی بہن اور دوست دشمن سب ہی موجود ہیں جو موقع و محل کے مطابق سامنے آتے ہیں۔ لہٰذا شاعر کو ان کے مخصوص رنگ کا انتخاب کرنا پڑتا ہے۔ کیونکہ ہر شخص کا کردار اس کی عمر، مرتبہ اور ماحول کے اعتبار سے ایک دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ ان اختلافات کو ملحوظ رکھنا کردار نگاری کی شرائط میں داخل ہے۔ یہاں ہم کردار نگاری کی وہ مثال پیش کر رہے ہیں جہاں کردار سماج کے نمائندے بن کر سامنے آتے ہیں میری مراد جناب حُر کے کردار سے ہے۔ دبیر کا وہ مرثیہ جس کا آغاز اس مصرعہ سے ہوتا ہے 'جب سرنگوں ہوا علم کہکشانِ شب' میں حُر کا کردار یوں پیش کرتے ہیں:

حُر صبح سے علاحدہ کونے میں تھا کھڑا انگشتِ حیف لب کے تلے اور یہ ندا
اللہ توبہ آہ بڑی میں نے کی خطا سید کو گھیر کر یہاں لایا غضب کیا
قتلِ حسین و قید حرم یاں ثواب ہے

اِک میری جان کے لیے کیا کیا عذاب ہے

ان بندوں میں حر کے کردار کی ذہنی کشمکش صاف نمایاں ہے اور یہ بند حُر کی شخصیت اور ارتقا کی واضح تصویر پیش کرتے ہیں۔ مجموعی طور پر دبیر کے مرثیوں میں تمام کردار بہت زیادہ متحرک اور جان دار ہیں اور ہندوستانی معاشرت کی بھرپور ترجمانی کرتے ہیں انہوں نے کردار کے مزاج اس کے میلانات اور فکر و عمل کو بہت کچھ اصل کے مطابق ڈھال کر پیش کیا ہے۔

مکالمہ نگاری: مکالموں کا تعلق کرداروں سے ہوتا ہے اور ان کے بغیر کرداروں کی حقیقی پہچان ممکن ہی نہیں ہے۔ اسٹیج پر کردار اپنے عمل سے پہچانے جاسکتے ہیں لیکن شاعری میں مکالمے کو کردار سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ مکالمے کی تعریف یہ ہے کہ وہ ہیرو کی حیثیت اور اس کی شخصیت کو نمایاں کردے۔ مثال کے طور پر وہ مرثیہ دیکھیں جس کا مطلع ہے ''پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی'' موقع وہ ہے کہ امام حسین حُر کی لاش خیمے میں لاتے ہیں اور جناب زینب عون و محمد کی طرف دیکھتی ہیں مطلب یہ ہے کہ یہ سبقت تم نے کیوں نہ کی یہ دیکھ کر عون و محمد کا ردِعمل دیکھیے۔

وہ گر پڑے حسین کے قدموں پہ دوڑ کر　　پوچھا بہن نے بھائی سے کیوں ہے یہ چشم تر
مطلب ہے کیا جو میری خوشامد ہے اس قدر　　بولیں کسی کے دل کی مجھے بھائی کیا خبر
پوچھو انہیں سے پاؤں پہ جو آنکھیں ملتے ہیں
میری صلاح و مشورے پہ کیا یہ چلتے ہیں

شہ نے کہا سعید ازل ہیں یہ نیک خو　　ہے دور اِن گُلوں کے بیاں سے گِلے کی بُو
فضہ پکاری آکے شہہ دیں کے روبرو　　قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو
دم بھرتے ہیں یہ ماں کا وہ دم ان کا بھرتی ہیں
شکوہ نہیں حضور سفارش یہ کرتی ہیں

مندرجہ بالا مکالمے کی تخلیق میں جن عناصر نے کام کیا ہے ان میں جناب زینب کی بیٹوں سے ناراضگی، رن کی اجازت ملنے کی آرزو، بھائی کا احترام ہے۔ ترسیل اتنی مکمل ہے کہ دبیر مکالمہ نگاری میں بھی یہاں کامیاب نظر آتے ہیں۔ جناب فضہ کی ملازمانہ حیثیت پر غور کیجئے اور یہ مکالمہ پڑھئے

''قربان جاؤں مصلحتاً ہے یہ گفتگو''

ان مکالمے میں ''قربان جاؤں'' بڑا بلیغ ٹکڑا ہے۔ نسوانی مکالمے دبیر کی شاعری کے قابل قدر عناصر ہیں۔ یہاں دبیر کی زبان میں سادگی، فصاحت، تاثیر، بلاغت اور محاکات سب کچھ ہیں۔ مختصراً ہم کہہ سکتے ہیں

کہ مکالمہ نگاری میں دبیر کے یہاں اعلیٰ شاعری کے نمونے ملتے ہیں خاص طور پر وہ مکالمے جن کا تعلق صنف نسواں یا رثائی جذبات سے ہے۔

منظر نگاری: منظر نگاری جدید مرثیہ کا ایک خاص جُزو ہے۔ مرثیہ نگاروں نے اس پر بڑا زور طبیعت صرف کیا ہے۔ شعوری طور پر منظر نگاری جدید مرثیے کا چہرہ ہے اس چہرے کے لیے بہترین موضوع صبح عاشور ہی ہوسکتی تھی۔ دبیر کے یہاں منظر نگاری استعاروں، تشبیہوں اور تمثیلوں کے سہارے پیش کی گئی ہے۔ اس کے لیے انہوں نے اپنی قوت تخیل سے خوب خوب کام لیا ہے۔ دبیر کا ایک مشہور مرثیہ جس کی ابتدا اس مصرعہ سے ہوتی ہے "پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی" میں دبیر صبح کا منظر یوں کھینچتے ہیں:

نکلا اُفق سے عابد روشن ضمیر صبح　　محراب آسماں ہوئی جلوہ پذیر صبح
کھولا سپیدی نے جو مصلّاے پیر صبح　　پھر سجدہ گاہ میں گیا مہر منیر صبح
کرتے تھے سب غروب کا سجدہ وُدود کو
سیارے ہفت عضو بنے تھے سجود کو

ان بندوں سے دبیر کی علمیت اور ان کے لفظی آہنگ کا صاف پتہ چلتا ہے۔ صبح کا یہ منظر اپنے موضوع شہادت سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ دبیر نے یہاں ایسے ایسے استعارے اور مضامین ایجاد کئے ہیں کہ عقل حیران رہ جاتی ہے۔ ایک اور مثال دیکھئے:

جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا　　اور قبلۂ غروب میں ذکرِ خدا کیا
باہم صفِ نجوم نے بھی اقتدا کیا　　مجمع نمازیانِ سحر نے سوا کیا
پڑھنے کو فرض طاعتِ ربِّ غیور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

صبح کی منظر کشی کے سلسلے میں یہ دبیر کا نمائندہ کلام ہے جہاں انہوں نے بیحد سلاست پسندی سے کام لیا ہے اور پوری منظر کشی جذبات کے سہارے کی گئی ہے۔ دبیر صبح عاشور کی منظر کشی میں ایسی نادر تشبیہیں اور تمثیلیں ڈھونڈھ کر لاتے ہیں جو تازہ کار اور پیکر آفرینی سے معمور ہوتی ہیں۔ دبیر کی خلاقیت ایسے مراحل پر تخیل کی بلندیوں کو چھو لیتی ہے۔

ابوبکر عباد

مرزا اسلامت علی دبیر کی غزل کائنات

مرزا دبیر کے اجداد شیراز سے دہلی آئے تھے۔ یہاں ان کے پردادا مغلیہ دربار میں منشی کے عہدے پر فائز رہے۔ مرزا دبیر کی پیدائش 29 اگست 1803 میں دہلی کے محلہ بلی ماران میں ہوئی، جہاں غالب نے بھی زندگی کا ایک عرصہ گزارا تھا۔ جب دہلی اجڑنے لگی تو ان کے والد مرزا غلام حسین نے لکھنؤ کا رخ کیا، اس وقت دبیر محض سات برس کے تھے۔ لکھنؤ میں انھوں نے میر ضمیر کی شاگردی اختیار کی اور گیارہ برس کی عمر سے مرثیہ کہنا شروع کیا۔ اس زمانے کے لحاظ سے دبیر نے اعلیٰ تعلیم حاصل کی تھی۔

ان کی شادی سید انشاء اللہ خاں انشا کی نواسی سے ہوئی۔ جلد ہی انھوں نے لکھنؤ میں ایک مرثیہ نگار کی حیثیت سے شہرت حاصل کر لی۔ جب میر انیس لکھنو آئے تو دبیر کی شہرت کا ڈنکا بج رہا تھا۔ 1857 کے ہنگامے میں وہ لکھنو سے سیتا پور چلے گئے۔ دوبارہ لکھنؤ آئے، کچھ دنوں کانپور رہے اور پھر باندی بیگم کی دعوت پر عظیم آباد چلے گئے۔ باندی بیگم کے نذرانے پر ہی ان کے اخراجات پورے ہو رہے تھے۔ آخر عمر میں آنکھوں میں موتیابین اتر آیا تھا جس کا علاج نواب واجد علی شاہ کے توسط سے کلکتے میں ہوا۔ کچھ دنوں بعد عظیم آباد سے لکھنؤ لوٹ آئے جہاں 6 مارچ 1875 کو ان کا انتقال ہو گیا۔ یوں وہ لکھنؤ کے محلّہ نخاس میں ہی اپنے ذاتی مکان کے اندر سپرد خاک ہوئے، اور جو گھر زندگی میں ان کا مسکن کہلاتا تھا وصال کے بعد ان کا مدفن بنا۔

دبیر پابند شرع اور بڑے ہی مذہبی آدمی تھے۔ جیسے ان کی زندگی کے بیشتر پہلو مذہب سے وابستہ تھے، اسی طرح ان کی بیشتر تخلیقات میں بھی مذہب کا رنگ نمایاں ہے۔ ہمارے کئی ناقدوں نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ دبیر خاندانی شاعر نہ تھے، یہ صحیح نہیں ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ دبیر کے اسلاف، ان کے اخلاف اور ان کی سسرال میں شاعری کی روایت اور شعرا کی خاصی تعداد موجود تھی۔ ان کے اسلاف میں ملا اہلی شیرازی فارسی کے مستند شاعر تھے۔ ان کی مثنوی 'سحر حلال' اس اعتبار سے بڑی اہم ہے کہ اس کے ہر شعر میں دو قافیے ہیں اور ہر شعر دو بحروں میں پڑھے جا سکتے ہیں۔ سو یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ شاعری سے دبیر کا کئی نسلوں اور

رشتوں سے تعلق رہا ہے۔

یوں تو دبیر نے سلام، رباعیات، مثنویات، مخمس، نوحے، قطعات، مثنویاں، اور غزلیں بھی لکھی ہیں لیکن ان کی بنیادی شناخت مرثیہ نگاری کی ہے۔ بعض روایتوں کے مطابق انھوں نے آٹھ مثنویاں لکھی ہیں، جن میں دو مطبوعہ ہیں، ایک :مثنوی 'احسن القصص' اور دوسری 'معراج نامہ'۔ یہ دونوں مثنویاں سید عقیل رضوی اور گیان چند جین کے مطابق 'دفتر ماتم' کی پندرھویں جلد میں شامل ہیں۔ اکبر حیدری نے نادر شاہ درانی کے حالات کے سلسلے میں لکھی ہوئی ان کی سولہ اوراق پر مشتمل ایک غیر مطبوعہ اور غیر معنون مثنوی دیکھنے کا ذکر کیا ہے، جس کے یہ اختتامی اشعار بھی انھوں نے نقل کیے ہیں:

درِ خیمہ پر جلد حاضر ہوا	بغل گیر شرما کے نادر ہوا
دوچنداں ہوئی خیمے کی آب وتاب	کہ اک برج میں آئے دو آفتاب

(بحوالہ مقدمہ 'انتخاب مراثی مرزا دبیر'، اتر پردیش اردو اکادمی، 1979 ص،9)

نصیر الدین حیدر کی فرمائش پر دبیر نے بھاکا میں چند ٹھمریاں بھی کہی تھیں۔ شعری اصناف کے علاوہ نثر میں بھی انھوں نے 168 صفحات اور چھے ابواب پر مشتمل ایک کتاب 'ابواب المصائب' کے نام سے لکھی ہے۔ (دو جدتوں کی وجہ سے اس کتاب کی بڑی تاریخی اہمیت ہے۔ ایک تو یہ کہ کسی شیعہ عالم کی اردو نثر میں لکھی ہوئی یہ پہلی کتاب ہے۔ اس سے پہلے شیعہ عالم یا تو بزبان شاعری یا پھر عربی وفارسی میں کتابیں لکھتے تھے۔ دوسری یہ کہ یہ سورۂ یوسف کی تفسیر بھی ہے، جسے شیعہ عالم کی لکھی ہوئی پہلی اردو تفسیر ہونے کا امتیاز حاصل ہے۔) اس کتاب کو 'حدیث خوانی' اور 'نثر خوانی' کا مرکب کہنا چاہیے، گو کہ اس میں برمحل اشعار سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اس میں حضرت یوسف علیہ السلام کے واقعات بیان کیے گئے ہیں، مگر جگہ جگہ سید الشہداء کے مصائب کی آمیزش کر کے اسے ذاکری کی کتاب کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔

مولانا محمد حسین آزاد تحریر فرماتے ہیں کہ: ''دبیر نے اپنی زندگی میں کم سے کم تین ہزار مرثیہ لکھا ہوگا۔ سلاموں، نوحوں اور رباعیوں کا شمار نہیں۔'' آب حیات، ص، 541) 'دفتر ماتم' کے نام سے دبیر کا کلام بیس جلدوں میں شائع ہوا تھا جو اردو میں کسی بھی مرثیہ گو کے مرثیوں کی مطبوعہ جلدوں سے کافی زیادہ ہیں، تاہم واضح رہے ان جلدوں میں ان کا تمام کلام شامل نہیں ہے۔ فراق گورکھپوری نے کہیں لکھا ہے کہ: ''دبیر کا ذخیرہ 'کلام اتنا بڑا ہے کہ عام پڑھنے والے اس بحرِ ذخار کی پیراکی نہیں کر سکتے۔'' ان کے مرثیوں کی صحیح تعداد کا علم ہنوز تحقیق طلب ہے لیکن ایک اندازے کے مطابق انھوں نے ہزار مرثیے کہے ہیں جن میں سے کم وبیش ساڑھے تین سو کے چھپنے کی اطلاع ہے۔ البتہ یہ بات درست ہے کہ مرزا دبیر بسیار گو اور زود نویس تھے اس کا اظہار ان

کے 'دفتر ماتم' کی بیس جلدوں کے علاوہ بعض مرثیوں میں پوشیدہ اشاروں سے بھی ہوتا ہے، مثلاً اپنے ایک مرثیے میں کہتے ہیں: ''کل چار ساعتوں میں ہے یہ مرثیہ کہا''۔ یا یہ مقطع کہ:

یہ مرثیہ ہرچند بہت جلد کہا ہے ۔۔۔ خاموش دبیر اب کے عجب حشر بپا ہے

اکبر حیدری 'افشائے فرقانی' کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ: ''عوام و خواص کا تو ذکر ہی کیا خود بادشاہ وقت محمد واجد علی شاہ جان عالم جو خود بھی صاحب تصانیف تھے، ان سے اس قدر مانوس تھے کہ بے ساختہ فرمایا کرتے تھے:

میں کم سنی میں عاشق نظم دبیر ہوں ۔۔۔ بچپن سے ان کے دام سخن کا اسیر ہوں

(انشائے فرقانی، ص3، اودھ اخبار، مطبوعہ، 1875، بحوالہ کتاب نما، دبیر نمبر، ص، 27)

اس میں کوئی شک نہیں کہ زود نویس ہونے کے باوجود دبیر مرتب ذہن کے مالک، صاحب استعداد اور حد درجہ قادر الکلام تھے۔ منیر شکوہ آبادی دبستان دبیر کے مسلم الثبوت استاد شاعر تھے۔ انھوں نے بھی اپنے استاذ مرزا دبیر کی اعلیٰ علمی استعداد، زباندانی، شاعری اور سیرت کی تعریف ایک غزل میں بڑے عمدہ طریقے سے بیان کی ہے۔ اس کے چند اشعار ملاحظہ کیجیے جن سے دبیر کے فکری اور تخلیقی اوصاف کا پتہ چلتا ہے:

خلیل کعبہ فکر رسا جناب دبیر ۔۔۔ کلیم طور فصاحت ضیا جناب دبیر
شباب علم بدیع و بیان و معنی و نظم ۔۔۔ مسیح ہر سخن جانفزا جناب دبیر
فرزدق و متنبی، و دعبل و حسان ۔۔۔ پکارتے ہیں کہ ہیں مقتدا جناب دبیر
زبان فارسی و اردو کی بلاغت میں ۔۔۔ برنگ موجۂ آب بقا جناب دبیر
کمال مرثیہ میں فخر سابق ولاحق ۔۔۔ بہار جمت بزم عزا جناب دبیر
بیاض نقش قدم شرح سلّم منبر ۔۔۔ کتاب واقعہ کرب وبلا جناب دبیر
حدیث و فقہ و تفاسیر کے بھی دریا سے ۔۔۔ نکالتے ہیں در بے بہا جناب دبیر
ہر ایک مرثیہ عرش الکمال مضموں ہے ۔۔۔ سخنوری میں ہیں معجز نما جناب دبیر

تسلیم کرنا چاہیے کہ عمومی، سوانحی اور تعریفی باتوں سے قطع نظر، مرزا دبیر کے کلام کے تعلق سے سنجیدہ گفتگو یا مباحث کا آغاز شبلی کی تنقید سے ہوتا ہے۔ اگر چہ اس تنقید میں انیس کے مقابلے دبیر، دبیر کی فنی بالیدگی، ان کے تنقیدی شعور اور ان کی تخلیق کے ساتھ مساویانہ سلوک اور مخلصانہ رویہ نہیں برتا گیا۔ ہاں، شبلی کی تحریک سے اتنا ضرور ہوا کہ دبیر کی فنی خوبیوں کی جستجو اور ان کی تخلیقی کاوشوں کی تحقیق کا ایک نیا باب کھل گیا اور لوگ کثرت سے دبیر کے متعلق لکھنے لگے۔ اعتراف یہ بھی کرنا چاہیے کہ کلام دبیر کے بارے میں کوئی آزادنہ اور واقعتاً ناقدانہ رائے قائم کرنے سے زیادہ ہمارے ناقدین یا تو علامہ شبلی کے 'موازنۂ انیس و دبیر' میں مین میکھ

ڈھونڈنے میں مصروف رہے یا ہیں، یا پھر جواب اور ردالجواب کے افراط وتفریط میں ڈوبتے ابھرتے رہے۔ شاید اسی لیے احسن فاروقی نے کہا تھا کہ ''موازنہ شبلی ایک دیوار ہے، اسے توڑنے کی ضرورت ہے۔'' یہ بات تو قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی کہ 'بنی ناقدین' کا کوئی کوہ کن' یا 'دیوار شکن' یہ کارنامہ انجام دے پایا، یا نہیں ،لیکن میر صفدر علی، افضل حسین ثابت، اکبر حیدر کاشمیری اور کاظم علی خاں جیسے محققین نے دبیر کی شخصیت کو اجالنے اور ان کی تخلیقات کی تلاش وتعین میں جس مشقت، ژرف بینی اور سلیقے کے ثبوت دیے ہیں، اردو دنیا کو ان حضرات کا شکر گزار ہونا چاہیے۔

دبیر کے عہد جوانی کے لکھنؤ میں غزل کے بھی شباب کا دور تھا۔ اور بقول پروفیسر اعجاز حسین ''ایسا معلوم ہوتا تھا کہ فضا میں شاعری برس پڑی ہے۔'' ان دنوں آتش وناسخ اور ان کے شاگردوں کی غزلوں کی لکھنؤ میں دھوم تھی۔ معلوم ہوتا تھا پورا معاشرہ غزل کے رنگ میں شرابور، اور اس کے نشے میں مخمور ہے۔ اس صنف لطیف کو صاحبان ذوق وفن نے ایسی ایسی صنعتوں میں ملبوس کیا، اچھوتی تشبیہات واستعارات سے سجایا، اور نئے نویلے الفاظ کے نگینوں سے اِس سلیقے اور خوش اسلوبی کے ساتھ آراستہ کیا کہ اس کے حسن، ہنر، اور بانکپن کے ذکر سے کوئی علمی، ادبی، محفل، رندانہ مجلس اور تقریباتی نشست خالی نہ رہی۔ سو، جنوں صفاتوں کا اس عجمی محبوبہ سے ارتباط پیدا کرنا کوئی تعجب کی بات نہیں، وجہ حیرت اور قابل توجہ امر یہ ہے کہ مفتی ومصلح اور ناصح وذاکر حضرات نے بھی اس سے آشنائی کا یہ جائز حیلہ دریافت کر لیا کہ:

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو　　　بنتی نہیں ہے بادہ وساغر کہے بغیر

اس حوالے سے ایک اہم تاریخی واقعہ یہ ہے کہ غزل جو پہلے 'ریختہ' کے کسی قدر غیر ملائم نام سے جانی جاتی تھی، دبیر کے عہد میں ہی ناسخ نے اسے 'غزل' کے نازک نام سے نواز کر اس کی دوشیزگی میں مزید کشش پیدا کر دی۔ بہر حال یہ مسئلہ مختلف فیہ ہے کہ دبیر نے غزلیں کہی ہیں یا نہیں؟ کہی ہیں، تو ان کے 'دفتر ماتم' میں شامل کیوں نہیں ہیں؟ اور اگر نہیں کہی ہیں تو تاریخ وتحقیق اور تذکرہ وتنقید کے صفحات میں ان کی غزلوں کے اشعار کہاں سے آئے؟

دلچسپ بات ہے کہ جن بڑے شاعروں نے غزل کی مخالفت کی اور غزلیں لکھنے سے انکار کیا ہے، ان کے یہاں بھی غزلیہ اشعار چوری چھپے یا لاشعوری طور پر شاعر کے تحت الشعور سے نکل کر صفحۂ قرطاس پر آجاتے ہیں۔ اس کی مثالیں عظمت اللہ خاں کی نظموں، گیتوں اور جوش کی نظموں اور مرثیوں میں بہ آسانی دیکھی جا سکتی ہیں۔ یوں بھی مرثیے میں غزلیہ یا عشقیہ، یا عشقیہ نما اشعار کی شمولیت سے پرہیز کو لازم نہیں سمجھا گیا۔ شبلی کی 'موازنہ انیس ودبیر' سے یہ اقتباس دیکھیے:

''رزم میں عشقیہ الفاظ اور تشبیہات کا استعمال وہیں تک جائز ہے جہاں تک کلام کا اثر نہ جانے پائے اور کلام میں ابتذال نہ آجائے۔ مرزا دبیر صاحب نے بھی میر انیس کی تقلید کرنی چاہی لیکن کلام کا یہ رنگ ہو گیا۔ تلوار کی تعریف:

جب خوں میں بھری فوج کے انبوہ سے نکلی　　　غل یہ تھا کہ وہ لال پری کوہ سے نکلی

(موازنہ، انیس و دبیر)

مذکورہ شعر کے تعلق سے ڈاکٹر اکبر حیدری نے لکھا ہے کہ یہ شعر نہ تو دبیر کے مطبوعہ کلام میں ہے، نہ ان کے غیر مطبوعہ کلام میں۔ بہر حال دبیر کے مرثیے میں تلوار کی معشوقانہ تعریف کے یہ دو بند دیکھیے۔ جس میں غزل کا مکمل رنگ موجود ہے اور دبیر کے مطبوعہ کلام میں بھی شامل ہے:

جس مورچے میں لیلیٰ تیغ دوسر گئی　　　چنگے بھلوں کو سائے سے دیوانہ کر گئی
ہر صف نے خاک اڑائی اِدھر سے اُدھر گئی　　　پھر یہ نہا نہا کے لہو میں اتر گئی
عالم نہ پوچھو قطرہ فشانی کے حسن کا
جوبن ٹپک رہا تھا جوانی کے حسن کا

مجنوں کی برق آہ تھی بن کے چمک گئی　　　فرہاد کا وہ تیشہ بنی کوہ تک گئی
شیریں کی تھی کلائی کھنچی اور مڑک گئی　　　لیلیٰ کی تھی کمر کہ چلی اور لچک گئی
گاہے دلوں کے پردہ سے منہ ڈھانکنے لگی
زخموں کے روزنوں سے کبھی جھانکنے لگی

نہیں بھولنا چاہیے کہ لکھنو میں سلام و مرثیہ کے ہم دوش بصورت غزل صناعانہ اور عاشقانہ شاعری کا چلن کہیں زیادہ تھا۔ اور شاعروں کی فنکارانہ اور خلاقانہ صلاحیتوں کی شہرت و مقبولیت کا دارومدار بھی دراصل غزل گوئی پر ہی تھا۔ 'بگڑا شاعر مرثیہ گو' کی اصطلاح بھی شاید اسی لیے رائج رہی ہوگی۔ سو، ممکن نہیں کہ غزل کے اُس عہد شباب اور اپنی جوانی میں دبیر نے غزلیں نہ کہی ہوں۔

میر صفدر حسین کی اس بات کو حقیقت سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا کہ ''دبیر غزل کی طرف کبھی مائل نہ تھے۔'' اور نہ ہی مولانا محمد حسین آزاد کے اس قول جز و یقین بنایا جا سکتا ہے کہ دبیر نے ''تمام عمر کسی اتفاقی سبب سے غزل یا کوئی شعر کہا ہو۔'''' ثابت لکھنوی نے 'حیات دبیر' میں ان کی غزلوں کے تین دواوین کا ذکر کیا ہے لیکن ثبوت کے طور پر پیش کرنے کے لیے انھیں ایک بھی مستند شعر نہیں ملا۔ یہ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''غزلیں بھی ابتدا میں مرزا صاحب نے کہیں اور کثرت سے کہیں،.... سنا ہے

کہ مرزا صاحب کی غزلوں کے تین دیوان تھے۔ ان میں سے ایک یا دو دیوان میر بادشاہ علی بقا مرحوم اس زمانے میں مانگ لائے تھے۔ جب وہ مشق سخن کرتے تھے۔ باقی ایک یا دونوں دیوان مرزا صاحب نے تلف کر دیے۔..... آج مجھ کو ایک غزل بھی معتبر ذرائع سے نہیں ملی جو میں بالیقین کلام دبیر مرحوم کہہ کر ناظرین کے سامنے پیش کروں۔'' (حیات دبیر، جلد ۱، ص، 86-85)

ناصر لکھنوی نے بتایا کہ انھیں تلاش بسیار کے بعد لوگوں کی زبانی دبیر کا یہ تنہا شعر دستیاب ہوا تھا:

مے سے توبہ کی ستمگر نے غضب تو دیکھو　　　جب کہ تیار مری خاک سے پیمانہ ہوا

دبیر کے حوالے سے اہم کام کرنے والے کاظم علی خاں اپنے مضمون ''مرزا دبیر کی غزل گوئی۔ سوانحی حالات کے آئینے میں'' میں لکھتے ہیں کہ : ''دفتر ماتم کی بیسوں جلدوں میں تلاش کرنے کے باوجود مجھے دبیر کی ایک غزل بھی نہ ملی۔'' (تلاش دبیر، نامی پریس، لکھنؤ، 1979، ص، 80) تاہم وہ بھی اس بات پر یقین کرنے کو تیار نہیں کہ دبیر نے غزلیں نہیں کہی ہوں گی۔ چنانچہ وہ مختلف حوالوں سے یہ ثابت کرتے ہیں کہ دبیر نے غزلیں تو کہی تھیں لیکن ان کے تقوئ، ان کی پرہیزگاری، پابندی شرع اور ان کا ذاکر منبر رسول ہونا ان کی غزلوں کی شہرت میں حائل ہوئے۔ شاد عظیم آبادی کے ایک بیان سے دبیر کی غزل گوئی کا سرا واضح طور پر ہاتھ آتا ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

''ایک دفعہ میں نے (مرزا دبیر صاحب سے) گستاخانہ عرض کیا کہ حضور نے غزلیں تو بہت فرمائی ہوں گی۔ ایسے متاثر ہوئے گویا میں نے گناہ کبیرہ کو یاد دلا دیا۔ فرمایا کہ جانے دیجیے وہ دن ہی اور تھے۔'' اس کے بعد شاد لکھتے ہیں'' یہ عجیب معاملہ ہے کہ ایسے محتاط بزرگ غزل گوئی کو ایک شعبۂ اوباشی سمجھتے تھے۔'' (فکر بلیغ، ص 166)

شاد عظیم آبادی کے نام اپنے ایک خط مورخہ 10 ذی قعدہ، 1286 ھج مطابق 11 فروری 1870 میں لکھتے ہیں: ''مدتے است کہ ترک غزل سرائی کردہ ام۔'' یعنی غزل گوئی ترک کیے ہوئے ایک مدت ہوگئی۔ سو ثابت ہوا کہ مرزا دبیر اپنے ابتدائی دور میں غزلیں کہتے تھے۔ یہ تو طے ہے کہ دبیر نے لکھنؤ کے ماحول سے متاثر ہوکر، معاشرے کے تقاضے کے تحت یا دلی جذبات واحساسات کے اظہار کے وسیلے کے طور پر غزلیں کہیں اور بعض روایتوں کے مطابق مشاعروں میں بھی پڑھیں۔ لیکن بعد میں وہ جس مذہبی رتبے اور مسند بزرگی پر فائز ہوئے؛ نہیں چاہتے تھے کہ ان کی غزلیں آلات موسیقی پر، یا عیش ونشاط کی محفلوں میں گائی جائیں، لہٰذا انھوں نے اپنی غزلوں کو حتی الامکان پوشیدہ رکھنے اور دوسروں تک پہنچنے سے روکنے کی کوششیں کیں، جسے شریعت

ادب میں پسندیدہ فعل سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ ثابت لکھنوی اپنے نانا کے حوالے سے 1857 کے پہلے کا ایک واقعہ یوں بیان کرتے ہیں:

> ''جب مرزا دبیر کو یہ علم ہوا کہ ایک تقریبِ عقد کے موقع پر محفل رقص و سرود میں اس زمانے کی مشہور طوائف حسین باندی نے مرزا دبیر کی غزل گائی تو مرزا صاحب نے دوسرے ہی روز اس طوائف کو آئندہ اپنی غزلیں گانے سے روک دیا۔'' (حیات دبیر، جلد ۱، ص 86)

بہت ممکن ہے کہ دبیر اپنی غزلوں کو لوگوں میں اس لیے بھی مشتہر نہ ہونے دینا چاہتے ہوں، کہ وہ خوب جانتے تھے کہ ان کی غزلیں ان کے مرثیوں کے مقابلے میں بہت کمتر ہیں۔ فکر و خیال، زبان و بیان اور معیار کے لحاظ سے بھی۔ اِس کی بنیادی وجوہ یہ ہیں کہ اُن کی تمام غزلیں ابتدائی تجربات، ماحول اور معاصرین کے مزاج سے اثر پذیری، ان کی کم عمری اور ان کی نومشقی کے زمانے کی ہیں۔ بہرحال دبیر نے جن وجوہ کی بنا پر بھی غزل گوئی ترک کی، یا کہی ہوئی غزلوں کی اشاعت اور لوگوں تک ان کی رسائی کو ناپسند کیا اس کا لازمی نتیجہ یہی ہونا تھا کہ ان کی غزلیہ تخلیق پہلے 'نادرات' کے عجائب خانوں میں روپوش ہوئیں اور پھر دھیرے دھیرے 'نایاب' کی گہری دھند میں کھوتی چلی گئیں۔ سو، مقصد آج کی اس مجلس میں حاضری کا یہ ہے کہ ان کی محفوظ و منتشر غزلوں اور ان سے بچھڑے اشعار کو ڈھونڈنے، پڑھنے اور ان سے تجدید تعلقات کی کوشش کی جائے۔

دبیر نے بھلے ہی اپنی غزلوں کو بیس جلدوں میں پھیلے اپنے 'دفترِ ماتم' کے کسی گوشے میں جگہ نہ دی ہو، لیکن ان کی چند غزلیں اور غزلوں کے کچھ اشعار بعض کتابوں، تذکروں اور بیاضوں میں موجود ہیں اور ان کی شخصیت اور فن کے اس پہلو کو منور کرتے ہیں جسے خود دبیر نے دھندلانے کی کوشش کی۔ 'خم خانۂ جاوید' میں ان سے منسوب ایک غزل منقول ہے۔ غزل واقعتاً دبیر کی ہی ہے اس کی تصدیق بعض مصرعوں کی تقدیم و تاخیر کے اختلاف کے ساتھ ڈاکٹر اکبر حیدری کاشمیری اور کاظم علی خاں لکھنوی دونوں نے کی ہے۔ غزل یہ ہے:

دفن کرنا مجھ کو کوئے یار میں — قبر بلبل کی بنے گلزار میں
اپنے یوسف کا عزیزو ہوں غلام — چاہے مجھ کو بیچ لے بازار میں
سر مرا لٹکا کے قاتل نے کہا — پھل لگا ہے آج نخل دار میں
گرمیِ خوں کی مرے تاثیر دیکھ — پڑ گئے چھالے تیری تلوار میں
سر کے کٹنے کا مجھے کوئی غم نہیں — خم نہ پڑجائے تری تلوار میں
قبر میں روزن مری رکھنا ضرور — مرگیا ہوں انتظار یار میں

میرا مرنا ان کے گھر شادی ہوئی　　خون کے چھاپے لگے دیوار میں
بعدِ مُردن میرے لاشے کو دبیر　　دفن کرنا کوچۂ دلدار میں

(خم خانۂ جاوید، جلد، 2 لالہ سری رام پرنٹنگ پریس، دہلی، 1917 ص، 160)

'تذکرہ نادر' میں بھی دبیر کی ایک غزل شامل ہے۔ اکبر حیدری نے تصدیق کی ہے کہ یہ غزل دبیر کی ہی ہے۔ اس غزل کے دو اشعار صاحب 'سخن شعرا' نے بھی نقل کیے ہیں۔ 'تذکرۂ نادر' میں غزل اس طرح درج ہے:

اگر وہ غیرت شمشاد جائے سیر گلشن کو　　گلوئے سرو میں پہنا دے قمری طوق گردن کو
گلوں کی بے ثباتی پر جو اس کا دھیان جاتا ہے　　تو کیا روتی ہے شبنم منھ پہ رکھ کر گل کے دامن کو
دِلا اِن چشم تنگوں سے نہ چشم مہر تو رکھیو　　کسی کے حال پر روتا نہ دیکھا چشم سوزن کو
سوادِ نامۂ اعمال کیا یہ اشک دھوئیں گے　　نہ شبنم نے کیا تبدیل رنگ برگ سوسن کو
دبیر آئے گا کب وہ بھول کر گور غریباں میں　　جو اکثر روندتا ہے ناز سے پھولوں کے خرمن کو

مگر 'خم خانۂ جاوید' کی تیسری جلد میں یہ غزل پانچ کے بجائے سات اشعار پر مشتمل ہے۔ اور دوسرے شعر کے بعد تیسرے اور چوتھے کے بطور اس میں یہ اشعار درج ہیں:

رواں کرتا تھا خنجر گاہ، گاہے روک لیتا تھا　　عجب ناز و ادا سے اس نے کاٹا میری گردن کو
میں کشتہ ہوں کسی کی مسی آلودہ دنداں کا　　چڑھانا باغباں تربت پہ میری برگ سوسن کو

کاظم علی خاں نے ماہنامہ 'آجکل' دہلی، ستمبر 1976 کے شمارے میں شائع اپنے ایک مضمون 'مرزا دبیر کے بعض نادر قلمی آثار' میں دبیر کی اس غیر مطبوعہ غزل کو دریافت کرنے کا دعویٰ کیا ہے:

تل نمایاں ہے عارض جاناں کے تلے　　ہے ستارا کہیں روشن مہ تاباں کے تلے
کیا ہی بے چین ہوئے نالۂ بلبل سن کر　　ٹھہرے اک دم جو کسی نخلِ گلستاں کے تلے
چاک سینہ کو مرے دیکھ کے ناصح بولا　　لاکھوں ہی داغ ہیں یاں تیرے گریباں کے تلے
ہم تو چھٹنے کے نہیں ہم دموں اس دام سے آہ　　اب دل چاہے پھنسا، اس زلفِ پریشاں کے تلے
ہاتھ چھاتی پہ مری رکھ کے یہ حکما نے کہا　　دل نہیں، آگ ہے یاں سینۂ سوزاں کے تلے
اُس کو مت برق سمجھ، یہ جو فلک پر ہے چمک　　ہے دبیر آہ تری گردش دوراں کے تلے

اکبر حیدری نے ان کے پڑپوتے کے پاس ان کا غیر مطبوعہ دیوان غزلیات دیکھنے کا دعویٰ کیا ہے اور انھوں نے دبیر کے کئی اشعار بھی نقل کیے ہیں۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ دبیر نے خاصی تعداد میں غزلیں کہی ہیں، مگر جانے کیوں انھیں شائع ہونے سے روکے رکھا۔ اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''راقم نے مرزا دبیر کے پرپوتے مرزا محمد صادق کے پاس قلمی مراثی کے علاوہ دبیر کا دیوان غزلیات بھی دیکھا۔ یہ دیوان ہنوز غیر مرتب ہے اور اکثر و بیشتر غزلوں میں مقطع کی جگہ خالی چھوڑ دی گئی ہے۔ دیوان سے ظاہر ہوتا ہے کہ دبیر چھوٹی چھوٹی بحروں میں بڑی روانی اور بے ساختگی کے ساتھ غزلیں کہتے تھے۔ اور صنف غزل میں بھی انھیں قدرت حاصل تھی۔'' (مقدمہ، انتخاب مراثی مرزا دبیر، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ، 1979ص،8)

اس کے بعد حیدری صاحب نے ان کے مخطوطہ دیوان سے کچھ اشعار نقل کیے ہیں، ان میں سے چند آپ بھی ملاحظہ فرمایئے:

دبیر بے گنہ مارا گیا کل اس کے کوچے میں ۔۔۔ بڑا افسوس یاروں کو ہوا اس کی جوانی کا

چھیڑا تھا ذکر جس کا وہ خوش خرام آیا ۔۔۔ یادش بخیر اے لو، لیتے ہی نام آیا

گہ شعلہ کبھی شرار ہیں ہم ۔۔۔ گہ باغ گہے بہار ہیں ہم

آئینہ کی شکل آنکھ کھولے ۔۔۔ مشتاقِ لقاء یار ہیں ہم

دفن کرنا مجھ کو کوئے یار میں ۔۔۔ قبر بلبل کی بنے گلزار میں

اگر وہ غیرت شمشاد جائے سیر گلشن کو ۔۔۔ گلوئے سرو میں پہنا دے قمری طوق گردن کو

ان غزلوں کے علاوہ محمد زماں آزردہ نے اپنی کتاب 'مرزا سلامت علی دبیر' میں مرزا صادق کے پاس محفوظ دیوان دبیر کے قلمی نسخے سے ان کی ایسی سات غیر مطبوعہ غزلیں نقل کی ہیں جن میں دبیر کا تخلص موجود ہے۔ یہ غزلیں دبیر سے متعلق کسی اور مضمون یا کتاب میں شامل نہیں ہیں۔ سو، کہنے کی اجازت دیجیے کہ غالباً تمام مطبوعہ کتابوں، رسالوں اور تذکروں میں دبیر کی غزل کائنات بس اتنی ہی ہے جن کا ذکر اس مضمون میں موجود ہے۔ محمد زماں آزردہ کی کتاب میں شامل غزلیں یہ ہیں:

زخم جو سینہ و جگر کے ہیں ۔۔۔ انھیں ہاتھوں کے سب یہ چر کے ہیں

زلف سے سانپ کو ہے کیا نسبت ۔۔۔ ایسے کالے غلام گھر کے ہیں

اہل دنیا سے لے کے تا فقراء ۔۔۔ سب یہ طالبِ مزید زر کے ہیں

لختِ دل جو ترے ہیں دامن پر ۔۔۔ گل کھلے اپنے چشم تر کے ہیں

چشم بر راہ، گوش بر آواز ۔۔۔ منتظر بیٹھے نامہ بر کے ہیں

قیس وفرہاد اور جناب دبیر ۔۔۔ دشت اور کوہ ان کے گھر کے ہیں

وہ جو تو نے سنا ہے کوئے عشق — رہنے والے یہ اس نگر کے ہیں

(2)

یہ مانا [فلک] پر ستارے بہت ہیں — مگر داغِ دل اپنے پیارے بہت ہیں

یہاں لوگ تھوڑے سے کچھ بڑھ گئے ہیں — عدم کی طرف کو سدھارے بہت ہیں

اسی واسطے ہے مزاروں پہ سنبل — کہ یاں اس کی زلفوں کے مارے بہت ہیں

نہ بولو جو غیروں میں صاحب نہ بولو — تسلی کو میری اشارے بہت ہیں

کسی ماہ کی مشتری ہم بھی ہوتے — میں اوس ڈھب کے سمجھوا تارے بہت ہیں

دبیر اب مانو میں کہتا ہوں تم سے — وہاں لوگ دشمن تمھارے بہت ہیں

(3)

آشکارہ زلف کے حلقے سے خالِ یار ہے — حلقۂ پرکار میں یا نقطۂ پرکار ہے

طائرانِ ارض ماہِ نو سمجھتے ہیں جسے — بیضۂ گردوں سے پیدا ہنس کی منقار ہے

رحم ہے یہ اس صنم کے ہاتھ کا اے بخیہ گر — رشتۂ زنار، یاں بہر رفو درکار ہے

دیکھ کر بیمار کو میرے یہ کہتے ہیں طبیب — جو کہ مجنوں کو ہوا تھا یہ وہی آزار ہے

مرحبا العشق تجھ کو عدل یوں ہی چاہیے — واہ ری انصاف پرور کیا تری سرکار ہے

میں نے پوچھا آپ واقف ہیں دبیر (ق) — سن کے فرمایا کہ ہاں پر ایسا بد اطوار ہے

آنکھ اٹھا کر اس طرف نہ دیکھا نہ میں نے آج تک — گو کہ اک مدت سے روز و شب پسِ دیوار ہے

(4)

پہنا جس دن سے اس نے مالا ہے — چرخ میں ماہِ نو نے ڈالا ہے

رات کچھ جلن سی رہتی ہے — دل ہے پہلو میں یا کہ چھالا ہے

کھلے ہاتھوں میں ہائے ری وہ زلف (ق) — چونکتا جس کو دیکھ کالا ہے

ہم سے پوچھو تو ہم یہی بولیں — سانپ ہے پر کسی کا پالا ہے

بے وفائی کا تو اس کی دبیر — کس لیے ذکر یہ نکالا ہے

اس نے چاہا رکھا، رکھا نہ رکھا — دوستی کا یہاں قبالہ ہے

(5)

قاصد جو نامہ لے کے پھرا کوئے یار سے — رویا لپٹ کے خوب ہمارے مزار سے

جاری کفن میں اشک جو تھے چشم زار سے — رویا لپٹ کے ابر ہمارے مزار سے
عارض پہ اس کی دیکھ خط سبز کی نمود — وصلی لکھی کسی نے تھی خط غبار سے
حیران ہوں اس کے کشتۂ لوح جبیں کو دیکھ — آئینہ صاف کرتے ہیں جس کے غبار سے
واحسرتا رہی یہ تمنا، تمام عمر — اک دن دبیر کہہ کے پکارا نہ پیار سے

(6)

دل اس زلف کا جو دیوانہ ہوا ہے — تو پھر رات سے دردِ شانہ ہوا ہے
کسی کہیں زلف شاید کھلی ہے — جو تاریک سارا زمانہ ہوا ہے
عجب حسن دلکش ہے زلفوں کا اس کی — گرفتار جس کا زمانہ ہوا ہے
وہ ہنس ہنس کے کل مجھ سے یوں پوچھتا تھا — تجھے کیا ہوا کیوں دیوانہ ہوا ہے
یہ بے وقت دھوپ میں اس دوپہر کو — کدھر سے دبیر آج آنا ہوا ہے

(7)

ہجر میں کس طرح سے جیتے ہم — منھ ہمیں یار کو دکھانا تھا
اب تم آتے نہ یاں تو کیا کرتے — کوئی باقی بھلا بہانا تھا
مفت میں غیر ہوگیا جو رنگ — ہم پہ ہاتھ اس کو آزمانا تھا
اِس طرف منتیں تھیں زاری تھی — اُس طرف عذر تھا بہانا تھا
یاد وہ صحبتیں دلا نہ دبیر — خواب تھا، وہم تھا، فسانہ تھا

آزردہ صاحب کے مطابق پہلی اور دوسری غزلیں مکمل ہیں۔ تیسری غزل میں دو مطلعے تھے، پہلی کو انھوں نے حذف کردیا ہے۔ چوتھی غزل میں نو اشعار تھے، صرف چھے نقل کیے ہیں۔ پانچویں غزل سات اشعار کی تھی انھوں نے صرف پانچ نقل کیے ہیں۔ چھٹی غزل بھی پانچ اشعار سے زیادہ کی تھی۔ ساتویں کا مطلع انھیں نہیں ملا، غزل بھی پانچ اشعار سے زائد کی تھی۔ اس کا ایک شعر یہ ہے:

نہ پھول تھے، نہ چمن تھا، نہ آشیانہ تھا — چھٹے اسیر تو بدلا ہوا زمانہ تھا

یاددہانی کی ضرورت نہیں ہے کہ دبستان لکھنؤ کی بیشتر شاعری میں دل کی بجائے ذہن، تصوف کے مقابلے عشق اور جذباتی خلوص وسنجیدگی کی جگہ شوخی و تصنع نے لے لی تھی۔ اسی طرح عام سی اصطلاحات، محاورات اور لفظی بازیگری نے غزل کی اقلیم سے اعلیٰ فکر اور بلند خیالات کو نکال باہر کیا تھا۔ دوسرے یہ کہ غزل میں قصیدے کے عناصر بھی شامل ہوگئے تھے جس کی وجہ سے مضامین میں ایک نوع کی

عمومیت اور فن میں بجائے فکر انگیزی کے صناعی لکھنؤ میں کہی جانے والی غزلوں کے واضح شناخت نامے طے پائے۔ سو، کہنے کی اجازت دیجیے کہ لکھنؤ کے اُس عہد کی غزلوں کا یہ عام اور نمایاں رنگ دبیر کی غزلوں میں بھی جلوہ ریز ہے۔ دبیر کی ان غزلوں کا نہ تو دبیر کے مرثیوں سے تقابل کیا جانا چاہیے، نہ ہی ان کی مرثیہ نگاری کے فنی معیار پر انھیں پرکھنے کی کوشش کو درست قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں بھی دبیر کی تمام غزلیں تب کی ہیں جب دبیر کا شعور ابھی پختہ نہیں ہوا تھا۔ یہ ان کی ادبی زندگی کا ابتدائی دور اور ان کی نومشقی کا زمانہ تھا۔ علاوہ ازیں ان کی غزلوں میں فکری بالیدگی میں کسر رہ جانے کی ایک وجہ ان کا مذہب سے گہرا تعلق اور مرثیے سے ان کے گہرے قلبی لگاؤ کو بھی قرار دینا چاہیے، جس کی وجہ سے وہ غزل گوئی پر ویسی توجہ نہ دے سکے، جو انھوں نے سلام اور مرثیوں کے لیے وقف کر رکھی تھی۔ شاید یہی وجہ ہے کہ ان کی غزلیں ان کے نجی جذبات و احساسات اور ذاتی فکر و تصورات سے کہیں زیادہ ان کے عہد کی پیروی اور ان کے معاشرے کے اجتماعی مزاج کی نمائندگی کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ یہ بات بہر طور ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ دبیر کی غزلیں ان کے مرثیوں کے مقابلے میں کم مرتبہ سہی؛ غزل کے فنی معیار پر نہ صرف پورا اترتی ہیں بلکہ اپنے عہد کے غزل گویوں میں ممتاز مقام رکھتی ہیں اور دبیر کی شخصیت کے ایک قدرے کم روشن پہلو کو منور اور ان کی شاعرانہ شخصیت کو مکمل کرتی ہیں۔

O

حواشی:

1۔ حیات دبیر، سید افضل حسین ثابت لکھنوی، سیوک اسٹیم پریس لاہور، 1913

2۔ خم خانہ جاوید، سری رام پرنٹنگ پریس، دہلی، 1917

3۔ دفتر ماتم، مطبع محمد تیغ بہادر لکھنو، 1910

4۔ سرور سلطانی از رجب علی بیگ سرور، مرتبہ آغا سہیل، لاہور، 1975

5۔ انتخاب مراثی مرزا دبیر، لکھنو، 1979

6۔ سبع مثانی، مرتبہ سرفراز حسین خبیر، لکھنو، 1349ھ

7۔ فکر بلیغ، شاد عظیم آبادی

8۔ نادرات مرزا دبیر، مرتبہ ڈاکٹر سید صفدر حسین، سنگ میل پبلیکیشنز، لاہور

9۔ ماہنامہ 'جنگل'، دہلی، ستمبر، 1978

10۔ مرزا اسلامت علی دبیر، محمد زماں آزردہ،

11۔ آب حیات، محمد حسین آزاد، اسرار کریمی پریس الٰہ آباد، 1967

عباس رضا نیر

مرزا دبیر اور انسانی نفسیات

مخصوص مرثیے کا تجزیہ

''بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے''

اردو کی دیگر اصناف میں کسی ایک شعر میں انسانی نفسیات کا کوئی ایک پہلو ضرور پایا جاتا ہے۔ لیکن کسی ایک واقعے کے تمام پہلوؤں کا نفسیاتی تجزیہ صرف اور صرف صنف مرثیہ میں ہی پیش کیا جاسکتا ہے۔ یہی وہ تنہا صنف سخن ہے جس میں زندگی کے تمام رشتوں کی ایک ساتھ نمائندگی نظر آتی ہے۔ یہاں یہ ایک وقت میں عورت، مرد، چھوٹے، بڑے، دوست، دشمن، مثبت، منفی سبھی کرداروں کی نفسیات کا مطالعہ ایک ساتھ کیا جاسکتا ہے۔ کون سے وقت میں کون سے کردار نے کیا رویہ اپنایا ہے خود اس سوال کا جواب نفسیاتی جائزے کے بغیر نہیں دیا جاسکتا۔ اس تناظر میں یہاں مرزا سلامت علی دبیر کے ایک مخصوص مرثیے کا تجزیہ پیش خدمت ہے۔ وہ مرثیہ ہے: ''بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے''

اس مرثیے کا مرکزی کردار ایک بچہ ہے، علی اصغر جو چھ مہینے کا ہے۔ دوسرے کرداروں میں اس کی ماں ہے بانو، باپ کی حیثیت سے خود امام حسین ہیں جو ستاون برس کے ہیں۔ ایک بہن ہے سکینہ جو ساڑھے تین برس کی ہے۔ پھوپھی کی حیثیت سے خود امام حسین کی بہن حضرت زینب ہیں جو چھپن برس کی ہیں۔ المیہ یہ ہے کہ ان میں سے کسی کے خیمے میں ایک بوند پانی نہیں ہے۔ بندش آب کا یہ ماجرہ ایک دن سے نہیں بلکہ کئی دن سے ہے۔ اس معرکۂ خیر و شر کا بنیادی مقصد بیعت ظلم سے انکار ہے۔ لشکر یزید میں سپاہیوں کی تعداد لاکھوں پر مشتمل ہے۔ اور صف حسین میں کل شہید ہونے والوں کی تعداد بہتر ہے۔ جن میں حبیب ابن مظاہر جیسے بزرگ بھی ہیں اور علی اصغر جیسے شیر خوار بھی۔ حسین اور حسین کے ساتھیوں پر تین دن سے پانی بند ہے۔ یوم عاشور بندش آب کا چوتھا دن ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ امام حسین کے اعزا ہوں یا انصار، عورتیں ہوں یا بچے سب کے سب امام حسین کے مقصد شہادت میں اس طرح سے شریک ہیں کہ زندگی کی آخری سانس لیتے ہوئے بھی کسی طرح کے ظلم کا سامنا کرتے ہوئے کسی کے ہونٹوں پر کوئی شکوہ ہے نہ چہرے پر کوئی ملال۔ پیش نظر مرثیے میں تمام کرداروں کا تعلق اہل بیت رسالت سے ہے۔ مادر علی اصغر بانو یعنی ام رباب کی بھی تربیت بطور بہو خود شہزادی جنت حضرت فاطمہ زہرا نے

کی ہے۔ چنانچہ آثار وقرائن یا واقعاتی ردعمل کے طور پر ان کے یہاں مامتا سے بھرا ہوا اضطراب واضطرار یا بین ضرور ملتا ہے۔ لیکن کوئی ایسا پچھتاوا یا شکوہ نظر نہیں آتا جسے مقصد شہادت کی راہ میں روڑا کہا جا سکے۔ مرثیے میں ایک نہایت کامیاب نفسیات نگار کی حیثیت سے اپنی تمام کیفیات کے ساتھ مرزا دبیر واقعے کی ساری جزئیات کو ایک ایک کر کے پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ مرثیے کے مطلع کا بند ہے:

بچے کی نبض دیکھ کے ماں بے حواس ہے بانو کے شیر خوار کو ہفتم سے پیاس ہے
پھرتی ہے آس پاس پہ جینے سے یاس ہے نے دودھ ہے نہ پانی کے ملنے کی آس ہے
کہتی ہے کیا کروں میں دہائی حسین کی
پتلی پھری ہے آج مرے نورِ عین کی

مرثیے کا مطلع ہی مرثیے کی پوری فضا کو قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ جس میں ایک ایسی ماں کی اضطراری کیفیت کو پیش کیا گیا ہے جس کا بچہ محرم کی ساتویں تاریخ سے پیاسا ہے۔ پانی نہ ملنے کے سبب خود اس کا بھی دودھ خشک ہو گیا ہے۔ بچہ شدت عطش سے اس طرح نڈھال ہے کہ اس کے اندر زندگی کی کوئی چونچال نظر نہیں آتی۔ ماں بے چین اور بہت بے چین ہے مگر کچھ کر نہیں سکتی۔ عباس جو سقائے حرم ہیں دریا پر ان کے بھی شانے قلم ہو چکے ہیں۔ پانی لانے کی کوئی سبیل کامیاب نہیں ہوئی ہے اب تو قاسم اور علی اکبر بھی شہید ہو چکے ہیں۔ ذہن میں تصویر بالکل صاف ہے کہ کسی بھی حال میں اب پانی نہیں ملنا ہے۔ چنانچہ بے چینی میں ماں اپنے بچے کے آس پاس پھر رہی ہے۔ لیکن حالات سے پوری طرح مایوس ہے۔ واقعہ خاندان بنو ہاشم کا ہے۔ یہ عرب کا وہ گھرانا ہے جس کے مرد تو مرد عورتیں بھی افصح الفصحا تسلیم کی جاتی ہیں۔ جس گھر کے واقعاتی مرقعوں کو پیش کرنے والی زبان ک نام قرآن ہے۔ جس خاندان کی عظمت وشرافت کا سارا جہان قائل ہے۔ چنانچہ مرزا دبیر بانو سے مکالمے ادا کراتے وقت حفظ مراتب کے ان تمام تقاضوں کا پورا لحاظ رکھتے ہیں۔ ممتا سے دوچار ماں خود فراموشی کی اس کیفیت میں پہنچ جاتی ہے جہاں وہ خود کلامی سے ہم کلام ہو جاتی ہے اور وہ اپنے آپ سے باتیں کرتے ہوئے لکھنؤ کی خالص بیگماتی زبان میں بین کے مکالمے کو یوں ادا کرتی ہے: ''پتلی پھری ہے آج مرے نورِ عین کی''۔ پتلی کا پھرنا موت سے نزدیک ہونے کی علامت ہے۔ یہ مرزا دبیر کا زبردست نفسیاتی مشاہدہ ہے جو موت سے پہلے طاری ایک ایک نفسیاتی کیفیت کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ سینے میں سانسوں کا نہ چلنا، نبض کا ڈوبنا، آنکھوں کا ڈھلنا، کانوں کی لوؤں کا پلٹنا یہ سب موت کی علامات ہیں۔ اور یہ سب کیفیات علی اصغر پر سارا سارا دن اور ساری ساری رات طاری رہی ہیں لیکن مرزا دبیر نے ان سب کو اُس وقت ایک ساتھ بیان کر دیا ہے جب حسین صدائے استغاثہ بلند کرتے ہیں اور علی اصغر کی حالت دیکھ کر تمام بیبیاں علی اصغر کے جھولے کے پاس

جمع ہیں۔ اور یہ تمام کیفیات بانو خود کلامی کے انداز میں بیان کرتی ہیں:

فریاد یا علی میں کدھر جاؤں یا علی — ان داغوں کا کہاں سے جگر لاؤں یا علی
کس طرح ان کی سانس کو ٹھہراؤں یا علی — پانی کا قحط ہے میں کہاں پاؤں یا علی
پچھلے کو آنکھ کھولی تھی اب کھولتے نہیں
روتے نہیں، ہمکتے نہیں، بولتے نہیں

اب کس کی بامراد بڑھاؤں گی ہنسلیاں — ہے ہے کرخت ہوگئی یہ نرم انگلیاں
تیور بدل بدل کے پھراتے ہیں پتلیاں — اب میرے لال باندھ نہیں سکتے مٹھیاں
باقی حواس پیاس سے معصوم کے نہیں
منھ میں انگوٹھے لیتے ہیں اور چوستے نہیں

ایسے عالم میں ایک ماں کی جو کیفیت ہو سکتی ہے اس کا عین فطری اور نفسیاتی مشاہدہ مرزا دبیر پیش کرتے ہیں ''پچھلے کو آنکھ کھولی تھی اب کھولتے نہیں''۔ یہ بھی خالص لکھنؤ کی زبان ہے۔ پچھلے کو بچے عام طور سے جاگ جاتے ہیں۔ لیکن اس کے بعد سے علی اصغر آنکھیں نہیں کھول رہے ہیں۔ بچے رو کر اپنی خواہش کا اظہار کرتے ہیں۔ خواہش شدید ہوتی ہے تو ہمکنے لگتے ہیں۔ خواہش کچھ اور شدید ہوتی ہے تو بولنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن نقاہت کا وہ عالم ہے کہ علی اصغر نہ روتے ہیں نہ ہمکتے ہیں نہ بولتے ہیں ایسے میں بچے سے خصوصاً چھوٹے بچے سے جو ممتا کا رشتہ ہوتا ہے وہ بے قرار ہو اٹھتا ہے۔ اتنا چھوٹا بچہ خود سے اپنی ضروریات کی تکمیل نہیں کر سکتا بلکہ اس کی ساری ضرورتیں اس کی ماں ہی پوری کرتی ہے۔ کھلاتی، نہلاتی، دھلاتی، پہناتی اڑھاتی، سلاتی اور جگاتی ہے۔ ماں یہ سب کچھ کرنے کو تیار ہے لیکن اسے ہر طرف سے مایوسی اور بے بسی ہی ہاتھ آ رہی ہے۔ بلکہ اس کے دل میں بچے کے ہاتھ سے چھوٹنے کا یقین بڑھتا جا رہا ہے۔ ایسے میں وہ ہار کر ایک بار ان ارمانوں کو دہرانے لگتی ہے جو عام طور سے ہر بچے کے لیے اس کی ماں کا ہوتا ہے کہ میں اپنے بچے کی دودھ بڑھائی کی رسم کروں گی، منت کے طوق اور ہنسلیاں بڑھاؤں گی، بسم اللہ کراؤں گی، قرآن پڑھاؤں گی، مگر اسے اب کچھ بھی ایسا ہوتا نظر نہیں آتا۔ ایسے عالم میں ایک ماں کی بے قراری اور اس کے احساس زیاں کا کچھ بھی اظہار مرزا دبیر پیش کرتے ہیں وہ نہایت فطری ہے۔

ایک بچے کے اوپر طاری ہونے والی نزع کی کیفیات کا بتدریج بیان آگے بڑھتا ہے۔ ہنسلیاں اودھ ہی نہیں بلکہ پورے ہندستان میں بڑھائی جاتی ہیں۔ جب جسم میں جان اور خون میں روانی کی کمی ہوتی ہے تو انگلیاں سخت ہونے لگتی ہیں۔ پتلیاں پھرنے اور مٹھیاں ڈھیلی ہونے لگتی ہیں۔ نقاہت اس قدر بڑھتی جا رہی

ہے کہ اب علی اصغر انگوٹھا منھ میں لیتے بھی ہیں تو چوس نہیں پاتے۔

جس ماں کا بچہ موت اور زندگی کی ان کیفیتوں سے گزر رہا ہو وہ کیسے کیسے واہموں اور کن کن خیالوں سے گزرتی ہے۔ مرزا دبیر کے پاس اس کی نفسیات کا نہایت گہرا مشاہدہ موجود ہے۔ بچے کی نفسیات ہے کہ وہ جس سے محبت کرتا ہے وہ جدھر جدھر گھومتا ہے بچے کی آنکھیں ادھر ادھر گھومتی رہتی ہیں ماں چونکہ اپنے بچے سے دوسرے رشتوں کے مقابلے میں سب سے زیادہ محبت رکھتی ہے لہٰذا اسے اور بھی ایسا لگتا ہے کہ وہ جدھر جدھر جاتی ہے اس کا بچہ اسی کو دیکھتا رہتا ہے۔ ایسے عالم میں جب بچے میں کسی طرح کی سکت نہیں بچتی تو ماں اس کی موت کی کیفیت کو اپنی مامتا کے اندر محسوس کرنے لگتی ہے کہ شاید ماں سے خدمت میں کوئی کمی رہ گئی ہے اور علی اصغر ماں سے روٹھ گئے ہیں۔

یہاں سے مرثیے میں حضرت سکینہ کا کردار داخل ہوتا ہے۔ سکینہ جو بانو کی بیٹی اور علی اصغر کی سے بڑی ہیں لیکن ابھی ان کی عمر کل ساڑھے تین برس ہے۔ اس عمر کے بچوں کی نفسیات ہی یہ ہے کہ وہ اپنے سے چھوٹے بچوں کے قریب ہونا چاہتے ہیں۔ وہ انہیں گود میں لیتے ہیں، کھلاتے ہیں، مناتے ہیں، ماں کو پریشان دیکھ کر سکینہ اپنے ہاتھوں میں خالی کوزہ لے کر علی اصغر کو دکھاتی ہیں۔ یہ خالی کوزہ اس بات کا اشارہ ہے کہ بندش آب اور شدت عطش سکینہ کی نفسیات میں گھر کر چکی ہے۔ مگر ہاں اسے اپنے سے زیادہ اپنے چھوٹے بھائی کی پیاس کا احساس ہے۔ اس کے چچا عباس اس کا مشکیزہ بھر کے دریا سے لاتے تو وہ سب سے پہلے اپنے بھائی کو ہی پانی پلاتی لیکن مشکیزہ چھد جانے اور چچا کے شانوں کے کٹ جانے نے اسے مجبور بھی کر دیا ہے اور شرمندہ بھی۔ حضرت سکینہ کی نفسیات کو مرزا دبیر اس طرح پیش کرتے ہیں:

ہر دم سکینہ سامنے بھائی کے آتی ہے ہاتھوں میں خالی کوزوں کو لے کر دکھاتی ہے
سہلا کے ننھے تلوے یہ رو کر مناتی ہے من جاؤ بھائی جان سکینہ مناتی ہے
کڑھتی ہیں اماں آنکھ کو تم کھولتے نہیں
اللہ! ہم پکارتے ہیں تم بولتے نہیں

خیمے میں تمام بیبیاں علی اصغر کے پاس اکٹھا ہیں۔ سب نے دیکھا کہ علی اصغر جانکنی کی نقاہت سے اپنے ننھے ننھے پاؤں سمیٹ رہے ہیں۔ تکیے سے سر ڈھلا جا رہا ہے۔ پورا کنبہ پریشان ہو جاتا ہے۔ رشتے کے اعتبار سے ہر ایک پر محرومی کا الگ الگ احساس طاری ہوتا ہے۔ سب اپنے اپنے اعتبار سے ممکنہ تدارک بھی کرتے ہیں۔ کوئی سینے پر ہاتھ رکھ کے سانسیں دیکھتا ہے تو کوئی قرآن کی ہوا دیتا ہے۔ سب پر رونے کی کیفیت طاری ہوتی ہے لیکن سب بانو کو دیکھ کر ضبط کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ماں ہم کو دیکھ کر کہیں اور غم زدہ نہ

ہوجائے۔ ایسے میں گھر کی خواتین کا نفسیاتی ردعمل ہوتا ہے کہ مجبور ہو کر بڑے بوڑھے مرد کو بلاتی ہیں۔ ان خواتین کا یہ فطری بیان ملاحظہ کیجیے:

آخر کہا یہ سب نے بلاؤ امام کو　　لاؤ خدا کے واسطے لاؤ امام کو
اس بے زباں کا حال سناؤ امام کو　　نیلی رگیں گلے کی دکھاؤ امام کو
اکبر کی لاش لے گئے ہیں قتل گاہ میں
کوئی پکار لو وہ ابھی ہوں گے راہ میں

حسین آثار و قرائن سے واقف ہیں۔ عالم الغیب ہیں۔ بیبیوں کی آوازوں کو سن کر لاش علی اکبر سے یہ کہہ کے آتے ہیں کہ میں تھوڑی دیر میں تمہارے چھوٹے بھائی کو بھی تمہارے پاس لانے والا ہوں۔ یہاں سے حسین کی گفتگو میں بین السطور اکبر و عباس کے مرثیے بھی چلنے لگتے ہیں۔ حسین چہرے پر جوان بیٹے کا لہو لگائے ہوئے خیمے میں آتے ہیں علی اکبر کی موت نے حسین کی آنکھوں سے بصارت چھین لی ہے۔ اہل بیت رسول انہیں سہارا دے کر علی اصغر کے جھولے کے پاس لے آتے ہیں۔ مرثیہ آگے بڑھتا ہے:

بیٹھے سرہانے جھولے کے شبیر سر جھکائے　　اصغر کے کان سے لب معجز نما ملائے
چپکے سے کچھ کہا کہ وہ سنتے ہی مسکرائے　　سوئے حسین ہاتھ بھی بے ساختہ بڑھائے
بولی سکینہ بابا نے مشکل کشائی کی
اماں! مبارک آنکھ کھلی میرے بھائی کی

حسین نے علی اصغر کے کان میں تیر کھا کر قربانی دینے کی بشارت سنائی لیکن یہ تو حسین اور علی اصغر ہی جانتے ہیں۔ سکینہ تو صرف اتنا جانتی ہے کہ جس علی اصغر نے ہماری کوششوں کے باوجود آنکھیں نہیں کھولی تھیں اس نے بابا کے منھ سے کیا سن لیا کہ آنکھیں کھول دیں۔ سکینہ کو ایک لمحے کے لیے طفلانہ مسرت کا احساس ہوتا ہے اور وہ ماں کو مبارک باد دینے لگتی ہیں کہ بابا کے آتے ہی علی اصغر کا چہرہ کھل اٹھا ہے۔ ماں جو سیّدزادی نہیں ہے جس کی نظروں میں صرف اپنے بچے کی جان کنی کی کیفیت گھوم رہی ہے وہ بھی شکرانے کے طور پر سیدانیوں کے قدموں میں سر رکھ دیتی ہے۔

ہاتھوں پہ لے چکے انہیں جب شاہ اتقیا　　بانو پکاری: لونڈی کو صاحب جلا لیا
سیدانیوں کے پاؤں پہ پھر سر کو رکھ دیا　　بولی: خدا نے سب کی دعا سے کرم کیا
لب پر تبسم آنکھوں سے شہ کے نظارے ہیں
ہم تم کوئی نہیں انہیں بابا ہی پیارے ہیں

بیبیاں امام حسین سے پوچھتی ہیں کہ آپ نے علی اصغر کے کان میں کیا کہہ دیا جو وہ اس طرح ہمکنے لگے۔ امام حسین فرماتے ہیں۔ میں نے علی اصغر سے صرف اتنا کہا کہ:

جھولے سے اٹھ کے قتل کے میداں کو دیکھئے　　کیا لعل و در ہیں گنج شہیداں کو دیکھئے
لوٹے ہوئے علی کے گلستاں کو دیکھئے　　خنجر کے پھل کو غنچۂ پیکاں کو دیکھئے
یہ سن کے میری گود میں جھولے سے آئے ہیں
مقتل کو شوق تیر میں منھ کو پھرائے ہیں

بانو امام حسین سے کہتی ہیں کہ علی اصغر کے لیے فوج اعدا سے سوال آب کیجیے۔ شاید وہ علی اصغر کو پانی پلا دیں۔ امام حسین جو خاندان رسالت کے چشم و چراغ ہیں۔ تمام عرب میں جن کی غیرت مشہور ہے۔ دوسروں کی حاجت روائی کے سوا خود انہوں نے اپنے لیے کبھی کسی سے سوال آب نہیں کیا ایسے میں خود ان کے ذہن کے اندر ایک طرح کی نفسیاتی جنگ شروع ہو جاتی ہے کہ میں آخر اپنے بے رحم دشمنوں سے پانی کا سوال کس طرح سے کروں گا۔ بانو جو اپنے شوہر کی عزت و توقیر سے واقف ہیں وہ بھی ایک بار کہنے لگتی ہیں کہ میرا لال پیاسا مر جائے مجھے گوارہ ہے لیکن آپ کی تحقیر کسی حال میں گوارہ نہیں ہے۔ لیکن امام حسین ایک باپ ہیں۔ اتمام حجت بھی ان پر واجب ہے بالآخر وہ فیصلہ لیتے ہیں کہ میں علی اصغر کو میدان میں لے جاؤں گا اور فوج جفا کار سے سوال آب کروں گا۔ یہاں علی اصغر کی رخصت میں مرزا دبیر لکھنوی رسم و رواج و روایت کو کس طرح نظم کرتے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

سمجھانے پر حسین کے بانو نے رو دیا　　دیکھا فلک کو یاس سے اور سر جھکا لیا
لے کر بلائیں بیٹے کی پھر یہ بیاں کیا　　واری، سدھارو، خیر جو مرضیِ کبریا
دیکھوں پھر آج کب تمہیں گودی میں لیتی ہوں
اللہ و پنجتن کی ضمانت میں دیتی ہوں

یہاں اللہ و پنجتن کی ضمانت میں دینا، ماتھے پر ہاتھ رکھ کر سدھارنا، ننھے ننھے ہاتھوں کو جوڑنا۔ ہونٹوں کا ملانا، دودھ بخشوانا، ان ساری جزئیات کو پیش کرنے میں مرزا دبیر نے پیکر تراشی کا حق ادا کر دیا ہے۔

حسین علی اصغر پر ایک اجلی سی چادر ڈال کر میدان میں لے جاتے ہیں۔ یہ چادر اس ابر کے ٹکڑے کی طرح سے ہو جاتی ہے جو سورج کی وجہ سے روشن ہو جاتا ہے۔ اس موقع پر امام حسین کو اپنے چھوٹے بھائی محسن کی یاد آتی ہے جو رحم مادر میں ہی شہید ہو گئے تھے۔ جنہیں علی اصغر سے بھی کم زندگی ملی تھی۔ ان بے رحموں سے بھلا میں سوال آب کروں تو کس طرح سے کروں۔ امام حسین کی یہ نفسیاتی کشمکش ملاحظہ کیجیے:

لے تو چلا ہوں فوج عمر سے کہوں گا کیا ... ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبط مصطفیٰ
منت بھی گر کروں گا تو کیا دیں گے وہ بھلا ... نے مانگنا ہی آتا ہے مجھ کو نہ التجا
پانی کے واسطے نہ سنیں گے عدو مری
پیاسے کی جان جائے گی اور آبرو مری

چھ مہینے کا بچہ کسی بھی مذہب میں کسی کی بھی نظر میں کسی زاویے سے گنہگار نہیں ہوسکتا۔امام حسین فوج یزید کی سنگ دلی اور شقاوت کو بے نقاب کرنے کے لیے یہاں تک کہتے ہیں کہ:

نے گھٹنوں چلے ہیں نہ مکتب ہوا ابھی ... جز شیر اور کچھ نہیں ان کی غذا ابھی
یہ تو ہر ایک دین میں ہیں بے خطا ابھی ... بابا کا نام بھی نہیں منھ سے لیا ابھی
کیا کام ان سے، بغض ہے تم کو اگر مرا
جانو خدا کا بندہ، نہ سمجھو پسر مرا

امام حسین فوج اشقیا سے مخاطب ہوکر خاندان بنو ہاشم کی سخاوتوں کا ذکر کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ یثرب کے شاہزادے کا یہ تم سے پہلا سوال ہے۔پھر علی اصغر سے بھی اتمام حجت کراتے ہیں:

رو کر کہا جو کہنا تھا وہ کہہ چکا پدر ... پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر
سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر ... باقی رہے نہ بات کوئی اے مرے جگر
پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورِ عین نے
تھرا کے آسمان کو دیکھا حسین نے

حسین کو اتمام حجت کرنا تھی اور کر بھی دی لیکن فوج یزید نے وہی کیا جو اسے کرنا تھا یعنی علی اصغر کی حلق پر تین پھل کا تیر مار کر انہیں شہید کر دیا مرزا دبیر علی اصغر کی شہادت کا مرقع کچھ اس طرح کھینچتے ہیں:

لی حرملہ نے شانے سے دو ٹانک کی کماں ... مولیٰ فلک کو دیکھ رہے تھے کہ ناگہاں
جوڑا کماں میں تاک کے حلقوم بے زباں ... ترکش سے چن کے کھینچ لیا تیر جاں ستاں
چھٹتے ہی، حلق بچے کا چھیدا جو تیر نے
گھبرا کے غش سے کھول دیں آنکھیں صغیر نے

علی اصغر کو کئی دن سے ماں کا دودھ ملا ہی نہیں تھا۔البتہ یہ کہ حلقوم پر تیر لگا تو علی اصغر کے جسم کا سارا خون منھ سے نکلنے لگا۔ یہاں امام حسین بحیثیت فرزند رسول امت رسول سے شکوہ ضرور کرتے ہیں کہ تم نے نہ تو میرے سول کی حیا کی اور نہ تو چھ مہینے کے معصوم کے حال کا ہی خیال کیا۔تم نے مجھے بھی شرمندہ کیا اور کچھ مہینے

کے بچے کو تیر مار کر اس کی ماں کا کلیجہ بھی چھلنی کیا۔ امام حسین کے اس بیان پر علی اصغر کی آخری ہچکی کا منظر مرزا دبیر اس طرح پیش کرتے ہیں:

ہنس ہنس کے سب حسین کے رونے پہ ہٹ گئے	شہ نے وہ آہ کی کہ دو عالم الٹ گئے
اصغر ہمک ہمک کے پدر سے لپٹ گئے	ننھے سے ہاتھ پاؤں لرز کر سمٹ گئے
ہونٹوں سے شہ کے ہونٹ ملے اور گزر گئے
اک بوسہ مسکرا کے لیا اور مر گئے

امام حسین حلق علی اصغر سے تیر نکال لیتے ہیں۔ گلے کا خوں چلو میں لے کر اپنے چہرے پر ملتے ہیں۔ راہ خدا میں اپنا فدیہ پیش کرتے ہیں۔ امام حسین جانتے ہیں کہ تھوڑی دیر بعد لاشے پامال کئے جائیں گے۔ چنانچہ لاش علی اصغر کو تربت میں چھپانے کی فکر کرتے ہیں۔ امام حسین کے پائے استقامت میں اب بھی کسی طرح کی کوئی لرزش نہیں ہے۔ لیکن نظروں میں کبھی سکینہ کی صورت آتی ہے۔ کبھی رباب و زینب وام کلثوم کی۔ حسین خیمے کی طرف کبھی قدم بڑھاتے ہیں کبھی پیچھے ہٹاتے ہیں۔ حسین کی بے کسی کی اس کیفیت کو مرزا دبیر اس طرح بیان کرتے ہیں:

لاشے کے منھ کو دیکھ کے کہنے لگے یہ شاہ	بے چارگی کا وقت ہے اصغر خدا گواہ
ماں بہنیں گھر میں، باپ پہ یاں نرغۂ سپاہ	یہ ریگ گرم، یہ بدنِ نرم آہ آہ
دل ساتھ نکلا پڑتا ہے کیوں کر جدا کروں
سونپوں کسے، لٹاؤں کہاں، آہ کیا کروں

یہاں مرزا دبیر عقیدے کا سہارا لیتے ہیں۔ اور یہ بھی انسانی نفسیات کا فطری تقاضہ ہے۔ وہ فاطمہ زہرا جو امت میں مرنے والے ہر شیر خوار کو جنت میں اپنی گود میں لیتی ہیں۔ وہ حسین کے پیچھے سے آواز دیتی ہیں۔ لاؤ میرے لال حسین علی اصغر کو میری گود میں دے دو اور بین کرنے لگتی ہیں۔ مرزا دبیر کی طبع رواں یہاں تھوڑی دیر توقف کو بے قرار ہو جاتی اور وہ مرثیے کا پہلا مقطع لکھتے ہیں:

سن کر فغاں اختر سلطان انبیا	حضرت نے لاشہ پہلوئے اکبر میں رکھ دیا
بس اے دبیر ہلتا ہے اب عرش کبریا	نزدیک ہے شہادت سردار اتقیا
خاتون حشر لٹتی ہیں محشر قریب ہے
خنجر سے بوسہ گاہ پیمبر قریب ہے

اسی مقطع کے ساتھ ذرا دم لے کر مرثیہ کو پھر ایک بار آگے بڑھاتے ہیں۔ امام حسین خیمے کے پیچھے

جا کے ننھی سی قبر کھود کر علی اصغر کو دفن کرتے ہیں۔ بانو جناب فضہ سے احوال پوچھتی ہیں۔ فضہ درخیمہ پر آ کر واپس جاتی ہیں اور بانو کو بتاتی ہیں کہ اصغر تو حسین کی گود میں نہیں ہیں۔ ہاں حسین ایک ننھی سی تربت پر رو رہے ہیں۔ یہاں مرزا دبیر بانو کے بین کے ساتھ مرثیے کا ایک اور مقطع لکھتے ہیں۔ اس بین میں بھی مرزا دبیر نے نفسیات نگاری کا حق ادا کر دیا ہے:

بولی پسر کے پیار میں اصغر اٹھو اٹھو　　بس سوچکے مزار میں اصغر اٹھو اٹھو
آؤ مرے کنار میں اصغر اٹھو اٹھو　　بہنیں ہیں انتظار میں اصغر اٹھو اٹھو
اک دم کے دم میں ہائے یہ سامان ہوگئے
غش آیا، تیر کھایا، لحد میں بھی سوگئے

اے غنچۂ ریاض نبی تو نہ گل ہوا　　ہے ہے چھٹے مہینے میں ماتم کا غل ہوا
بے نور آج خیمۂ شاہِ رسل ہوا　　اندھیر ہے چراغ سرِ شام گل ہوا
بے ہوش اس بیان سے وہ خستہ جاں ہوئی
بس اے دبیر بس کہ قیامت عیاں ہوئی

یہاں ماں نے اپنی ممتا کے ارمانوں کا موازنہ کرتے ہوئے کس قدر نفسیاتی بیان کیا ہے۔ انسان کی زندگی کے تین مرحلے ہوتے ہیں بچپن، جوانی، بڑھاپا، ہر مرحلے کے لیے ہر ماں کے کچھ نہ کچھ ارمان ہوتے ہیں لیکن سب کچھ چٹ پٹ ہو گیا علی اصغر کو غش آیا۔ تیر کھایا اور لحد میں سو بھی گئے۔

رثائی ادب سے تعلق رکھنے والا ہر شخص جانتا ہے کہ مرثیہ گوئی کے اپنے اجزا اور مرثیہ خوانی کے اپنے تقاضے ہیں۔ خاص طور سے رجز نامہ جنگ جیسے اجزا کے بغیر آج کے دور میں تو ممکن ہے لیکن انیس و دبیر کے عہد میں ایک کامیاب مجلس کا تصور ہی نہیں کیا جا سکتا تھا۔ ان اجزا میں خاص طور سے پڑھت کے بند لکھے جاتے تھے۔ مرزا دبیر یہاں تحت اللفظ خوانی کے تقاضوں کا لحاظ رکھتے ہوئے مرثیے میں ایک نئی تکنیک کا استعمال کرتے ہیں مرثیہ دوبار رقت کی معراج پر پہنچ جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ مجلس یہیں ختم ہوگئی یا ختم ہو جانا چاہیے تھا۔ یہی نہیں بلکہ سامعین ایک مرثیے میں دوبار مقطعے بھی سن چکے ہیں۔ لیکن مرزا دبیر نہایت چابکدستی کے ساتھ مرثیے کو ایک جست کے ساتھ گریز دیتے ہیں۔ مرثیے میں مروجہ رخصت اور آمد کے بند مرزا دبیر براہ راست امام حسین کا رجز اور جنگ شروع کر دیتے ہیں۔ جنگ کے رنگ ڈھنگ کو صوتی آہنگ دینے میں مرزا دبیر کو ملکہ حاصل ہے۔ چنانچہ اس مرثیے میں بھی وہ ایسے ردیف، قافیے اور الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جن کے معنی ہی نہیں بلکہ آواز میں بھی حرب وضرب کی فضا قائم کرنے میں حق ادا کر دیتی ہیں۔ یہ دو بند ملاحظہ کیجیے

اور تلوار کی تعریف پر تعریف کیجیے۔

دریا گھٹا حسام رو پیکر کے گھاٹ سے — زندوں کی تلاشِ کفن، اِس کے پاٹ سے
لشکر نے ہاتھ دھوئے، لڑائی کے ٹھاٹ سے — اک دم بھی خیر سے نہ کٹا اِس کی کاٹ سے
تلوار تھی کہ قہر خدا وند پاک کا
طوفاں ہوا کا، آگ، پانی کا، خاک کا

سیدھی چلی یہ تیغ تو لشکر اُلٹ دیا — جیسے علی نے ہاتھ سے خیبر الٹ دیا
پُرزے کیے رسالوں کے دفتر الٹ دیا — غصّے سے پھر پڑی تو مقدّر الٹ دیا
جس دم مڑی نہ پشتِ کھب پہ باقی رہا کوئی
جیسے پلٹ کے چوٹ کرے اژدہا کوئی

آپ نے دیکھا جو شاعر ایک مرثیے کی مجلس میں دربار مصائب کی معراج حاصل کر چکا ہو وہ ایک دم سے اُسی مجمع کو ایک بار پھر واہ واہ کرنے پر مجبور کر دیتا ہے۔ اس داد و تحسین کے شور کے بعد ایک بار پھر شہادت اور بین کے لیے ربط مصائب دینے میں مرزا دبیر کی ہنرمندی دیکھیے۔ بین کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

پہلے تو ننھے بچے ڈرے اور ہٹ گئے — آئی جو بو حسین کی تو سب لپٹ گئے
کرتے تو چاک تھے ہی کلیجے بھی پھٹ گئے — روئے حرم، نصیب ہمارے الٹ گئے
مرنے کا یہ محل ہے کہ جا شور و شین کی
آنکھوں سے لاش دیکھ رہے ہیں حسین کی

یہاں ایک مرثیے میں دو جنگ دو شہادت، دو بین اور تین مقطع نظم ہوئے ہیں اور کس ہنری مندی کے ساتھ۔ کوئی بھی اہل ادب اس ہنرمندی کی داد دیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ مرزا دبیر کی انہیں خوبیوں کو دیکھ کر علامہ شبلی نعمانی جیسے انیسیے نقاد نے 'موازنہ انیس و دبیر' میں، حضرت علی اصغر کے حال میں کہے گئے میر انیس کے مرثیوں کے ذکر کے ساتھ مرزا دبیر کے اس مرثیے کو کمال بلاغت کے ثبوت کے طور پر تسلیم کیا ہے۔

اس مرثیے کا جائزہ لینے کے ساتھ مرزا دبیر کے سلسلے میں مشہور ایک اور غلط فہمی کا ازالہ کر دینا بھی مناسب معلوم ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مرزا دبیر کے مرثیے اجتماعی سوز خوانی یعنی کورس میں ہی پڑھے جانے پر بھلے معلوم ہوتے ہیں۔ لیکن مرزا دبیر کے اس مرثیے کو پڑھنے والے، انفرادی سوز خوانی، اجتماعی سوز خوانی یا تحت اللفظ خوانی کہیں بھی پڑھیں۔ مرثیے کی اثر انگیزی ہر جگہ سامعین سے داد و تحسین لے کر رہے گی۔

○

سید کلیم اصغر

ذولسان شاعر مرزا دبیر کی فارسی مرثیہ نگاری

مرثیے کی روایت یوں تو عربی زبان سے فارسی میں وارد ہوئی لیکن کربلا کے بعد جو مرثیے کا انداز خود اسیران کربلا کی زبان میں دکھائی دیتا ہے ظاہر ہے اس کی تاثیر بیان سے باہر ہے۔ جس کی وجہ ان کے اپنے جگر کے ٹکڑوں کی شہادت اور پایمال ہونا ہے۔ چوٹ لگتی ہے جہاں درد وہیں ہوتا ہے۔

جس کا اندازہ حضرت عمر اور شاعر متمم بن نویرہ کے واقعہ سے ہوتا ہے۔ جب متمم بن نویرہ کے بھائی مالک بن نویرہ کا انتقال ہوا تو متمم بن نویرہ نے بھائی کی موت پر دردناک مرثیہ کہا جو نہایت مقبول ہوا۔ حضرت عمر نے یہ مرثیہ سنا تو بہت زیادہ غم واندوہ میں ڈوب گئے اور یہ مرثیہ ان پر اس طرح اثر انداز ہوا کہ اپنے بھائی زید کی موت یاد آ گئی اور اس پر مرثیہ لکھنے کی فرمائش کی۔ متمم نے مرثیہ لکھ کر حضرت عمر کی خدمت میں پیش کیا جب آپ نے مرثیہ سنا تو اس مرثیہ میں وہ درد و کرب نہیں تھا جو خود نویرہ کے مرثیہ میں تھا آپ نے نویرہ سے کہا تمہارے بھائی جیسا درد اس مرثیے میں نہیں پایا جاتا، متمم کہتا ہے:

''امیر المومنین زید آپ کے بھائی تھے میرے بھائی نہ تھے'' (1)

اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عرب میں شخصی مرثیہ کا عام رواج تھا جو کربلا کے بعد کربلا سے مختص ہو کر رہ گیا جس میں سرفہرست جناب ام کلثوم بنت حضرت علی کا مرثیہ ہے جو واقعہ کربلا کے بعد قید شام کی سختیاں برداشت کرنے کے بعد وطن واپسی کے موقع پر کہا گیا تھا۔

مدینة جدنا لا تقبلینا	فبالحسرات والاحزان جینا
الا فاخبر رسول الله عنا	بانا قد فجعنا فی ابینا
و ان رجالنا بالطف صرعی	بلا رؤوس و قد ذبحوا البنینا (2)

اے ہمارے جد کے مدینے! ہمیں قبول نہ کر کیونکہ ہم حسرتوں اور غم واندوہ کے ساتھ تیری طرف آرہے ہیں۔ اے مدینہ! ہماری طرف سے ہمارے رسول خدا کو خبر دیدے کہ ہم اپنے وارثین کے بچھڑ جانے کے غم

میں مبتلا کیے گئے ہیں۔ہم جب تجھ سے نکلے تھے تو اپنے تمام رشتہ داروں کے ساتھ تھے اب جب واپس ہوئے ہیں تو نہ ہمارے مرد ہیں اور نہ ہمارے بچے ہیں۔

آج جو مرثیے کہے جا رہے ہیں ان کی بنیاد جناب ام کلثوم ہی کی رکھی ہوئی ہے۔ائمہ اطہار کے زمانے میں فرزدق اور دعبل خزاعی نے مرثیے تحریر کیے اور ایسے مرثیے لکھے جن کو سن کر لوگ ڈہاڑیں مار مار کر گریہ کرتے تھے۔خود امام زین العابدین بھی چیخیں مار مار کر روتے تھے۔جس دن سے ایران میں (جنگ نہاوند کے بعد) عربوں کی حکومت قائم ہوئی اسی دن سے آزادی کی تحریک شروع ہو چکی تھی جسے ابو مسلم خراسانی نے پایہ تکمیل تک پہنچایا لیکن عرب بادشاہوں کی مکارانہ چالوں کی بنا پر اسے قتل کر دیا گیا بعدہ ۲۰۰ ھ کے آس پاس مامون رشید کے سپہ سالار طاہر ذوالیمینین نے امین رشید کو قتل کر کے پرانا حساب چکتا کر دیا اور ایران میں آزادی کا ڈنکا بجنا شروع ہو گیا۔ایرانیوں کے یہاں سلمان فارسی سے عقیدت کی بنا پر اہلبیت رسول سے بھی محبت کا جذبہ موجزن ہوتا گیا اسی جذبے کے تحت واقعہ کربلا کی تحریک قائم رہی اور مجالس برپا ہوئیں جس کے سبب مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کا رواج بھی عام ہوا۔

حسن کاشی نے مرثیے کی شکل میں اپنی عقیدت کا اظہار کرتے ہوئے ایک نہایت پُر سوز مرثیہ تحریر کیا جس کی گونج اور تاثیر مدتوں تک ایران اور ہندوستان کو گرماتی رہی۔اکثر مرثیہ گو شعرا اس مرثیے کے تتبع میں خمسہ نظامی کے جواب میں لکھی جانے والی مثنویوں کی طرح ایران و ہند میں بھی ہفت بند کاشی کے جواب میں مرثیے لکھنے کی کوششیں کرتے رہے ہیں۔کہنے کو تو اس میں صرف ہفت بند ہیں لیکن اگر اس کا گہرائی سے مطالعہ کیا جائے تو اس کی تعداد سے ہی ہر بند سے دوازدہ امام (بارہ اماموں) کی محبت جھلکتی ہے۔اس لیے ہر بند میں بارہ اشعار کے بعد ایک بیت تحریر کی گئی ہے اس کی تاسی اورنگ زیب کے وصیت نامہ میں بھی دیکھائی دیتی ہے۔اورنگ زیب نے اپنے وصیت نامہ میں تحریر کیا ہے:

”تبرکاً و تیمناً بنام ائمہ اثنا عشر اختتام بر دوازدہ وصیت نمودہ شد“(3)

تبرکاً و تیمناً ائمہ اثنا عشر (بارہ اماموں) کے نام پر بارہ وصیتوں کو پایہ تکمیل تک پہنچاتا ہوں۔

عقیدت کی یہی بنیاد کربلا کے واقعہ کو سنانے کے لیے جگر کا خون کرنے کے تئیں کافی ہے۔محتشم کاشانی نے اسی مناسبت سے اپنے مرثیے کا نام ہی دوازدہ بند رکھا یعنی بارہ اماموں کے نام پر۔یہ دونوں ہی مرثیے ہر دور میں امام باڑوں اور حسینیوں کی دیواروں پر کندہ ہونے کے ساتھ حرم مطہر امام حسین میں بھی کتبہ کی شکل میں دیکھے جا سکتے ہیں۔ان کے علاوہ ایران میں پارچہ پر لکھے رہتے ہیں جو زائرین زیارت کے لیے جاتے ہیں اپنے عزاخانوں کے لیے لاتے ہیں۔

اودھ کی حکومت کی بنیاد ایرانی امرا کے ہاتھوں پڑی تو تمام ایرانی روایتیں خصوصاً روضہ خوانی اور مرثیہ خوانی کا عام رواج ہوا یہاں تک کہ محرم کی عزاداری کا زمانہ بارہ دن سے بڑھا کر دو مہینے آٹھ دن تک کر دیا گیا جو آج تک جاری ہے۔ اسی دور میں انیس و دبیر مرثیے کے تاجدار بن کر ظاہر ہوئے یہاں تک کہ ان کے لکھے ہوئے مرثیے فارسی گو شعرا کے مرثیوں پر سبقت لے گئے۔ یہ وہ دور تھا جب ہندوستان میں فارسی دم توڑ رہی تھی اور اردو زبان ابھر کر سامنے آ رہی تھی۔ اکثر شعرا دونوں زبانوں میں طبع آزمائی کر رہے تھے۔ مرزا دبیر نے بھی اردو مرثیے میں اپنا سکہ جمانے کے بعد فارسی زبان میں بھی مدح اہلبیت کی اور غم شہدائے کربلا میں مراثی رقم کیے اور مجالس میں پڑھے بھی کیونکہ اس وقت فارسی جاننے والے موجود تھے۔ یوں تو مرزا دبیر نے ہفت بند حسن کاشی اور دوازدہ بند محتشم کاشانی کے جواب میں لکھنے کی کامیاب کوشش کی ہے لیکن انہوں نے بارہ اماموں کی تعداد سے پہلے پنجتن پاک کی تعداد سے انسیت کا دعویٰ کیا ہے۔ اس لیے خمسے تحریر کیے، خمسہ یعنی پانچ مصرعوں پر مشتمل مراثی۔

یوں تو مرزا دبیر کا فارسی کے حوالہ سے خاصہ کام ہے جس کو ڈاکٹر سید تقی عابدی نے 'مصحف فارسی مرزا دبیر' (مجموعہ کلام فارسی) کے عنوان سے کلام دبیر جلد 6 میں جمع کیا ہے۔ مرزا دبیر کا سارا کلام مذہبی ہے کیونکہ وہ مذہبی شاعر تھے۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر یاسر عباس نے 'اے کریٹیکل اسٹڈی پرشین ورکس آف مرزا اسلامت علی دبیر' کے عنوان سے پروفیسر عراق رضا زیدی کی زیر نگرانی 2018 میں پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کی ڈگری حاصل کی ہے۔

دبیر کا فارسی کلام رباعیات، قطعات، قطعات تاریخی، سلام، تضمین، مخمس، تضمین ہفت بند ملا محمد حسن کاشی، مخمسات، مسدسات وغیرہ پر مشتمل ہے۔ اس کے علاوہ نثری خدمات بھی موجود ہیں۔

یہاں مرزا دبیر کے ایک مشہور خمسہ کے احترام پر گفتگو کی جا رہی ہے جو ہنوز تشنہ نقد ہے۔ خمسہ کا آغاز مرزا دبیر نے اردو مراثی کی طرح ہی تشبیب سے کیا ہے۔ جس میں فضیلت اہلبیت پر گفتگو کی گئی ہے۔ اس مخمس کا آغاز ترجیع بند کی شکل میں کیا گیا ہے۔ جس کی بیت:

السلام ای ذرۂ خاک درت مہر مبین پایۂ قصرِ جلالت کرسی و عرش برین

دہرائی جاتی رہی ہے۔ اس مخمس کا پہلا بند اس طرح ہے:

السلام ای بارگاہت قبلۂ دنیا و دین پای بوسِ آستانت آسمان مثل زمین
چون اذان ہر صبحگو ید عیسی گردون نشین السلام ای ذرۂ خاک درت مہر مبین
پایۂ قصرِ جلالت کرسی و عرش برین (4)

خمسہ کے دوسرے بند کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

گر بہ بیند نور طورِ قصرِ شاہِ مومنین　　از حیا موسیٰ یدِ بیضا کند در آستین
صبح صادق دم زند ہر صبح با صدق و یقین　　السلام ای ذرّۂ خاکِ درت مہر مبین
پایۂ قصرِ جلالت کرسی و عرش برین (5)

اس بند کے دوسرے مصرعے میں:

از حیا موسیٰ یدِ بیضا کند در آستین

سورہ قصص کی آیت 32 "اُسْلُکْ یَدَکَ فِیْ جَیْبِکَ تَخْرُجْ بَیْضَآءَ مِنْ غَیْرِ سُوْٓءٍ وَاضْمُمْ اِلَیْکَ جَنَاحَکَ مِنَ الرَّھْبِ فَذٰانِکَ بُرْھَانٰنِ مِنْ رَّبِّکَ اِلٰی فِرْعَوْنَ وَمَلَائِہٖ اِنَّھُمْ کَانُوْا قَوْمًا فَاسِقِیْنَ" (6) (اچھا اور لو) اپنا ہاتھ گریبان میں ڈالو (اور نکال لو) تو سفید براق ہو کر بے عیب نکل آیا اور خوف (کی وجہ) سے اپنے بازو اپنی طرف سمیٹ لو (تاکہ خوف جاتا رہے) غرض یہ دونوں (عصا و ید بیضا) تمہارے پروردگار کی طرف سے (تمہاری نبوت کی) دو دلیلیں فرعون اور اس کے دربار کے سرداروں کے واسطے ہیں اس میں شک نہیں کہ وہ لوگ بدکار تھے۔ (7)

در حریمت گم شود فردوس چون شک در یقین　　چرخِ ہفت ایوان بجرگاہ تو سر بر زمین
ماہِ کامل می دہد آواز و می ساید جبین　　السلام ای ذرۂ خاکِ درت مہرِ مبین
پایۂ قصرِ جلالت کرسی و عرش برین (8)

یعنی تیرے آستانہ کی بلندی کا کیا کہنا جہاں پر فردوس بھی رشک کرے اور شک یقین میں تبدیل ہو جائے اور ساتوں آسمان تیرے در پر سجدہ ریز ہو جائیں، بدر کامل بھی اپنی جبیں اسی در پر خم کرتا ہے۔ سلام ہو اس در کی خاک کے ذروں پر جو مہر مبیں ہیں اور جس کا قصر جلالت عرش بریں ہے۔

پانچویں بند کے بعد خمسہ کا انداز بدل جاتا ہے۔ اور وزن بھی تبدیل ہو جاتا ہے۔ 5 سے 7 بند تک نہایت دردناک بیان امام حسین کا حضرت علی اکبر کی شہادت کے سلسلے میں ہے۔ حالانکہ کہ اس میں بھی بندوں کی ترتیب اوپر نیچے ہوگئی ہے۔ جو بند 5 ویں نمبر پر ہونا چاہیے تھا وہ 7 ویں پر ہے۔ وقت کی قلت کی بنا پر اس کے تمام مخطوطوں کو نہیں دیکھا جا سکا جس کی تحقیق لازمی ہے ممکن ہے تصحیح کے دوران ترتیب بدل گئی ہو۔ 7 ویں بند میں امام حسین کے ورود کربلا کے منظر کو کچھ اس طرح بیان کیا ہے:

آمد بکربلا چو امامِ فلک جلال　　بودش خطاب یوسف زہرا میانِ آل
وقتی کہ یافت شمسِ رخِ اکبرش زوال　　از کثرتِ ملال بکاہید چون ہلال
یعقوب وار یوسفِ کنعان کربلا (9)

اس بند کے دوسرے مصرعے میں تلمیح بھی ہے۔ حضرت امام حسین کو یوسف زہرا کہہ کر خطاب کیا گیا ہے۔ جس وقت امام حسین وارد کربلا ہوئے اور آپ نے اپنے خاندان کے افراد کو خطاب کیا جب آپ کی نظر اپنے کڑیل جوان بیٹے علی اکبر پر پڑی تو خیال آیا کہ میرا یہ سورج اس سرزمین پر گہن میں آجائے گا تو آپ کو نہایت حزن و ملال ہوا جس طرح حضرت یوسف کے گم ہونے پر حضرت یعقوب نے گریہ کیا اور تا عرصہ دراز اندوہ گین رہے اسی طرح یوسف کنعان کربلا امام حسین نے بھی علی اکبر کی شہادت پر کہا تھا بیٹا تمہارے مرنے سے میری آنکھوں کی بینائی جاتی رہی۔ اُدھر فراق یوسف میں حضرت یعقوب کی آنکھیں شدت گریہ سے سفید ہوگئیں تھیں اِدھر امام حسین جب لاش علی اکبر پر جاتے ہیں تو فرماتے ہیں بیٹا آواز دو، مجھے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے۔ وہ یوسف کنعان تھے اور یہ یوسف کربلا۔

پانچویں بند کا آغاز کچھ اس طرح سے ہے:

اکبر کہ بود غیرتِ خورشید در جمال	چون عکس مہر شد بزمین آہ پائمال
گردید مہر دین بغمش موردِ زوال	از کثرت ملال بکاہید چون ہلال

یعقوب وار یوسف کنعانِ کربلا (10)

علی اکبر جو حُسن و جمال میں ہم شکل پیمبر اور رشک خورشید تھے اور جس وقت زین سے زمین پر تشریف لائے تو دین کا یہ آفتاب غم میں زوال پذیر ہو گیا۔

چھٹے بند میں اس درد کی شدت اور بڑھ جاتی ہے۔

یعقوب رفتہ رفتہ شد از رنج خستہ حال	اندوہ او کجا و کجا این غم و ملال
دردا کہ از طلوعِ سحر تا دمِ زوال	از کثرتِ ملال بکاہید چون ھلال

یعقوب وار یوسف کنعانِ کربلا (11)

جب کہ آہستہ آہستہ یعقوب وقت رنج و ملال سے بری طرح خستہ حال ہو گئے لیکن کہاں ان کا غم اور کہاں اِن کا غم تقابل ہی نہیں کیا جا سکتا۔ یوسف فقط حضرت یعقوب کی نظروں سے پوشیدہ ہوئے تھے اور حضرت یعقوب کو اس بات کا اندازہ تھا کہ وہ زندہ ہیں لیکن علی اکبر اپنے باپ کی آنکھوں کے سامنے دم توڑ رہے ہیں۔ خود امام حسین اپنے بیٹے علی اکبر کے کلیجے سے برچھی کا پھل نکال رہے ہیں۔ یوسف بچپنے میں جدا ہوئے تھے، علی اکبر عین شباب کے عالم میں۔ اس لیے حضرت یعقوب اور امام حسین کا تقابل نہیں کیا جا سکتا ہے۔

مذکورہ بند میں قرآن مجید کے سورہ یوسف کی آیت نمبر:84" وَتَوَلّٰی عَنھُم وَقَالَ یٰاَسَفٰی عَلٰی یُوسُفَ وَابیَضَّت عَینہٗ مِنَ الحُزنِ فَھُوَ کَظِیمٌ" (12) (اور یعقوب نے ان کی طرف سے منہ پھیر لیا

اور (روکر) کہنے لگے ہائے افسوس یوسف پر اور (اس قدر روئے کہ) ان کی آنکھیں صدمے سے سفید ہوگئیں وہ تو بڑے رنج کے ضابط تھے۔)(13) کی طرف اشارہ ہے۔

اس خمسہ میں کُل 20 بند ہیں اس کا 15واں بند نہایت دردناک ہے۔

قمری ہزار نالہ کشد بادل زبون — جو شد ز چشم فاختہ فوارہ ھای خون
دیدی چگونہ این ستم ای چرخ نیلگون — از دست باغیان شدہ پامال و سرنگون
شمشادِ مصطفیٰ بخیابانِ کربلا (14)

مذکورہ بند میں امام حسینؑ اور آپ کے اہلبیت اور انصار پر ہونے والے مظالم کا ذکر کرتے ہوئے مرزا دبیر لکھتے ہیں کہ امام حسینؑ اور آپ کے عزیز واقربا کی قربانی ایسی قیامت خیز قربانی تھی کہ جس کو سن کر چرندو پرند تک نے گریہ کیا۔ چاہے وہ قُمری ہو یا فاختہ سب نے خون کے آنسوں بہائے۔ مگر وہ کیسے انسان تھے جو فرزند رسول اور ان کی آل کو شہید کر رہے تھے۔ پھر امام عالی مقام آسمان سے مخاطب ہو کر کہتے اے! نیلگون آسمان تو نے دیکھا اس ستم کو جو ہم پر ڈھایا گیا باغیوں کے ہاتھوں شمشاد کربلا، کربلا کے میدان میں شہید کر دیا گیا۔

یہ بات صرف دبیر ہی کے یہاں نہیں ملتی بلکہ اکثر روایتوں میں اس کا ذکر ہے۔ یہاں تک کہ شہزادہ دارا شکوہ نے 'سفینۃ الاولیا' میں واقعہ کربلا کے اثرات کو اس طرح تحریر کیا ہے۔

''کہتے ہیں کہ آپ کی شہادت کے دن بیت المقدس کے جس پتھر کو اٹھایا جاتا اس کے نیچے تازہ خون موجود ملتا۔ بعض روایتوں میں ہے شہادت کے دن آسمان سے خون کی بارش ہوئی تھی۔''(15)

مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ فارسی مرثیہ گو شعرا کی مستحکم روایت میں مرزا دبیر کے مراثی صفحہ اول کے کہے گئے شعرا کے مراثی میں شمار کیے جائیں گے۔ جس کا اثر اردو مرثیوں کی طرح ہی ہے اور مزید تحقیق و تنقید کی ضرورت باقی ہے۔

○

حواشی:

1۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، ص:3، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ 1992

2۔ بحار الانوار، علامہ مجلسی، ص:242، ج:10، قم، ایران

3۔ وصیت نامہ اورنگ زیب عالمگیر بادشاہ، ص: عکس نسخہ خطی، (مونوگراف) مترجم علیم اشرف خان، نئی

دہلی 2004
4۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:163، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
5۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:163، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
6۔ سورہ قصص، آیت نمبر 32
7۔ ترجمہ مولانا سید فرمان علی صاحب، نظامی پریس بک ڈپو، وکٹوریہ اسٹریٹ، لکھنؤ
8۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:164، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
9۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:165، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
10۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:164، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
11۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص:164، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
12۔ سورہ یوسف آیت نمبر:84
13۔ ترجمہ مولانا سید فرمان علی صاحب، نظامی پریس بک ڈپو، وکٹوریہ اسٹریٹ، لکھنؤ
14۔ مصحف فارسی مرزا دبیر، سید تقی عابدی، ص: 167، شاہد پبلیکیشنز، نئی دہلی 2005
15۔ سفینۃ الاولیا، دارا شکوہ قادری، ص:39-38، ترجمہ محمد علی لطفی، فرید بک ڈپو، نئی دہلی

ارشاد نیازی

شبلی نعمانی کی تحقیقی بصیرت

(در بابِ موازنہ انیس و دبیر)

شبلی نعمانی ہندوستانی تھے۔ مذہب اسلام تھا۔ نسلاً راجپوت تھے۔ فطرتاً ذہین اور طبعاً پٹھان تھے۔ سب جانتے ہیں کہ برادری شیخ کی تھی۔ اعظم گڑھ میں پیدا ہوئے۔ علم و تعلیم کا معاملہ خوب سے خوب تر رہا۔ اس سلسلہ میں فطری ذوق و شوق نے رہنمائی کی، جسے گھر کی خوشحالی نے ایک نئے رخ سے آشنا کیا۔ شبلی بہت ساری خوبیوں، صلاحیتوں اور کمالات کے مالک تھے۔ ان کمالات میں سے ایک کمال شبلی کا محقق ہونا بھی ہے۔ تحقیق کے لیے جس جذبہ، جنون، دیوانگی، ٹوہ، تلاش، جستجو اور لگن کی ضرورت ہوتی ہے، وہ ان میں بدرجہ اتم موجود تھی۔ لیکن تحقیق کے لیے جن دوسرے لوازمات یعنی صبر، تحمل اور برداشت کے ساتھ ساتھ گھاگھ، مٹھا، پکا گھڑا، خاموشی اور دلجمعی کی ضرورت ہوتی ہے، وہ ان میں کم تھی، نہ ہونے کے بھی اپنے جواز و جزئیات ہیں۔

والد کی دوسری شادی کے ساتھ شبلی کے گھر اور زندگی میں جو بے اطمینانی کا سلسلہ شروع ہوا، تو زندگی بھر قائم رہا۔ یہ سلسلہ کوئی نہ کوئی بہانہ ڈھونڈھ لیتا، کبھی تعلیم، کبھی نوکری، کبھی تجارت، کبھی تصنیف، کبھی تالیف اور کبھی طباعت۔ ان سب کے ساتھ مخالفتوں کا سلسلہ شروع ہو گیا، جس نے شبلی کو چین سے بیٹھنے نہ دیا۔ کچھ بے اطمینانی تو شبلی کے اندر بھی تھی، کچھ گھر میں اور بہت کچھ سماج میں جس سے وہ ہمیشہ برسرِ پیکار رہے۔

ویسے شبلی بذاتِ خود جذباتی اور انتہا پسند تھے، جسکی اپنی نفسیات اور منطق ہوتی ہے۔ مزاج میں شدت اور خودرائی کے ساتھ عجلت پسندی بھی تھی۔ ہیرو پرستی کا مادّہ بھی کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا۔ اپنے علم و معلومات پر بھی زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ شبلی کو یہ بھی احساس تھا کہ وقت کم ہے اور کام بہت زیادہ زمیندارانہ گھر، گھرانے اور ماحول کے بھی اپنے تقاضے ہوتے ہیں۔ ایک بات اور کہ شبلی نے 'موازنہ انیس و دبیر' کو جہاں، جس جگہ پر بیٹھ کر لکھا تھا یعنی حیدر آباد جاننے والے جانتے ہیں کہ وہاں شبلی کو اطمینان نہیں تھا۔ اس بے اطمینانی، ہیرو پرستی، خودرائی، مزاج میں شدّت اور انتہا پسندی کی وجہ سے بھی شبلی سے ''موازنہ انیس و دبیر'' میں تنقید کے تقاضے اور

تحقیق کا حق ادا نہ ہو سکا۔

شبلی نے 'موازنہ انیس و دبیر' میں ایک بڑے کینوس پر شعر اور موضوعات شعر کو بحث کا موضوع بنایا ہے۔ سب سے پہلے تمہید میں 'موازنہ' لکھنے کے مقصد کو ظاہر کیا گیا ہے:

> ''مدّت سے میرا ارادہ تھا کہ کسی ممتاز شاعر کے کلام پر تقریظ و تنقید لکھی جائے، جس سے اندازہ ہو سکے کہ اردو شاعری باوجود کم مائیگی زبان کیا پایہ رکھتی ہے؟ اس غرض کے لیے میر انیس سے زیادہ کوئی شخص انتخاب کے لیے موزوں نہیں ہو سکتا، کیونکہ ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اصناف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے۔''[1]

اس اقتباس سے شبلی کی نیت کا صاف پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد مرثیہ گوئی کی مختصر تاریخ پیش کی جاتی ہے۔ اس حصہ میں عرب کی مرثیہ گوئی اور فارسی مرثیہ گوئی کے امتیازات بیان کئے جاتے ہیں۔ اس کے بعد اردو میں مرثیہ گوئی کی تاریخ پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ اسی حصہ میں میر ضمیر، میر خلیق اور میر و سودا کی کاوشوں کو سراہا اور ان کے احسانات و خدمات کو یاد کیا گیا ہے۔ اس کے بعد میر انیس کی سوانح، شخصیت اور ماحول یعنی پیدائش، خاندانی حالات، شعر و سخن کی روایات اور ان کی طبیعت پر ان کے اثرات کا ذکر ہے۔ اِن تمام مراحل سے گذرنے کے بعد میر انیس کی ایک ایک خصوصیاتِ شاعری کو موضوع بنا کر سیر حاصل گفتگو کی گئی ہے۔ سب سے پہلے میر انیس کی 'فصاحت' سے بحث کی ہے۔ اور 'فصاحت' کی تعریف کے بعد میر انیس کے کلام سے اس کی مثالیں پیش کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ ایک قادر الکلام شاعر ہی فن کی ان نزاکتوں سے بخوبی عہدہ برآ ہو سکتا ہے۔ فصاحت کے بعد شبلی نے ''بلاغت'' کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ اس کے بعد میر انیس کے کلام میں بلاغت کے جو اعلیٰ نمونے پائے جاتے ہیں ان کی مثالیں پیش کی ہیں۔ شبلی نے فصاحت و بلاغت کی تشریح و تعبیر کے بعد میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام سے مثالیں پیش کر کے یہ ثابت کیا ہے کہ انیس نے دبیر کے مقابلے میں واقعات کی فطری صورتوں اور امکانی پہلوؤں کو زیادہ مدّ نظر رکھا ہے۔ اس طرح تسلسلِ کلام، لفظوں کی موسیقی، زبان کی شیرینی و گھلاوٹ، روز مرہ و محاورہ، بحر و ردیف و قافیہ کی موزونی، استعارات و تشبیہات، صنائع و بدائع، جذباتِ انسانی، مناظرِ قدرت اور واقعہ نگاری وغیرہ ان تمام خصوصیات کو شبلی نے جس تفصیل کے ساتھ ''موازنہ انیس و دبیر'' میں بیان کیا ہے۔ اس سے میر انیس کی عظمت دو بالا ہو گئی ہے۔ لیکن اس کتاب کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں تحقیق کی کچھ خامیاں ہیں اور نقادوں کے اس خیال میں بھی صداقت ہے کہ میر انیس، شبلی کے ہیرو تھے۔ اسی HERO WORSHIP کے جذبے کے تحت شبلی نے

میر انیس کی برتری ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'موازنۂ انیس و دبیر' میں دبیر کی شخصیت کو کم کرنے کی شعوری کوشش بھی اس کا حصّہ ہے۔ جسکی طرف ناقدین نے اشارہ کیا ہے۔ ان اشارات کے درون میں شبلی کی ذاتی دلچسپی، جانبداری اور ناانصافی جھلکتی ہے۔

''موازنۂ انیس و دبیر'' میں شبلی نے جو بحث کے عنوانات قائم کئے ہیں، ان میں سے ایک یہ ہے:

''دونوں حریفوں میں سے اوّل کس نے میدانِ شاعری میں قدم رکھا اور خاص خاص بند جو دونوں کے یہاں قریب المعنی پائے جاتے ہیں اوّل کس نے کہے۔'' [۲]

اگر چہ میر انیس، مرزا دبیر کے ہمعصر تھے لیکن یہ بات تحقیق سے ثابت ہو چکی ہے کہ بحیثیت مرثیہ گو مرزا دبیر کا نام پہلے مشہور ہوا۔ اس سلسلہ میں افضل حسین ثابت اپنی کتاب 'حیاتِ دبیر' میں لکھتے ہیں:

''مرزا صاحب کو میر انیس سے بہت پہلے شہرت ہو چکی تھی اور استاد مان لیے گئے تھے اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ مرزا صاحب کے مقابلے پر بڑے بڑے کامل شاعر برسوں کوشش کرتے رہے مگر ملک نے ان کو مرزا صاحب کا مقابل نہ مانا۔ جیسے جناب امانت مرحوم، جناب عشق مغفور، اختر مرحوم، منشی مظفر علی خانصاحب اسیر مبرور، شہرت مرحوم..... اپنی اپنی طرز میں کامل تھے۔ معلومات بھی سب کی اعلیٰ درجے کی تھی، زمانہ بھی موافق تھا۔ مگر مرزا دبیر کے مقابلے میں کوئی مرثیہ گو نہیں مانے گئے۔ میر انیس صاحب کا کمال یہ سمجھا جاتا ہے کہ انہوں نے مقابلہ فرمایا اور کامیاب ہوئے۔ ملک نے مان لیا کہ دبیر و انیس آسمانِ مرثیت کے دو آفتاب ہیں۔'' [۳]

اس کی تصدیق امجد علی اشہری کے بیان سے بھی ہوتی ہے جو خود میر انیس کے ایک بڑے مدّاح تھے۔ وہ اپنی کتاب ''حیاتِ انیس'' میں لکھتے ہیں:

''خود میر انیس مرحوم فرماتے تھے کہ جب ہم نے لکھنؤ میں مرثیہ پڑھنا شروع کیا تو اس وقت دو صاحب اس فن کے لکھنؤ میں نامی گرامی تھے۔ ایک میر مداری صاحب جو پار میں رہتے تھے دوسرے مرزا سلامت علی دبیر مرحوم۔'' [۴]

جب یہ بات تحقیق کی حد کو پہنچ چکی ہے کہ مرزا دبیر، میر انیس سے پہلے کے شاعر ہیں اور انہیں شہرت و مقبولیت بھی انیس سے بہت پہلے مل چکی تھی۔ ایسے میں شبلی کا یہ فرمانا کسی طرح مناسب نہیں معلوم ہوتا:

''باوجود بہت سی جدوجہد کے یہ پتہ نہ لگا کہ دبیر و انیس میں اوّل کس نے میدانِ شاعری میں قدم رکھا۔'' [۵]

سچی بات تو یہ ہے کہ اگر شبلی ایمانداری سے معلوم کرنا چاہتے تو انہیں ضرور معلوم ہو جاتا، وہ اس لیے کہ ان کے سامنے دو اور کتابیں۔ 'شمس الضحیٰ' 'صفدر حسین اور' 'آب حیات' محمد حسین آزاد موجود تھیں۔ اب جبکہ مرزا دبیر کی شہرت مقدم ہو چکی ہے، ایسے میں شبلی کا یہ فرمانا:

''خواہ مخواہ ماننا پڑتا ہے کہ مقابلہ اور ہم طرحی مسابقت کی کوشش مرزا صاحب ہی کی طرف سے ہوتی تھی۔''[6]

یا

'' قرائن سے ثابت ہوتا ہے کہ مرزا صاحب زیادہ تر مقابلہ کا قصد کرتے تھے۔''[7]

جاننے والے جانتے ہیں کہ شبلی نے صرف ایک شعر کو سامنے رکھ کر یہ نتیجہ نکال لیا اور فیصلہ صادر کر دیا کہ متحد المضامین اشعار میں پہل میر انیس نے کی ہے۔ لکھتے ہیں:

''میر انیس نے فخریہ کے ساتھ زمانہ کی ناقدری کی شکایت کی تھی۔ اس بند کی ٹیپ یہ ہے ۔

عالم ہے مکدّر کوئی دل صاف نہیں ہے
اس عہد میں سب کچھ ہے، پر انصاف نہیں ہے

اسی بحر میں مرزا دبیر صاحب کا بھی مرثیہ ہے۔ اس میں بھی فخریہ ہے اور ایک بند کی ٹیپ یہ ہے ۔

دل صاف ہو کس طرح کہ انصاف نہیں ہے
انصاف ہو کس طرح کہ دل صاف نہیں ہے

'' دونوں شعروں کو دیکھ کر ہر شخص فیصلہ کر سکتا ہے کہ کس نے کس کا جواب لکھا۔''[8]

حقیقت تو یہ ہے کہ کسی نے کسی کا جواب نہیں لکھا بلکہ اپنے زمانے کی ناقدری کی شکایت کی ہے۔ بھلا کون شاعر ہے جو اپنے زمانے کی ناقدری کی شکایت نہیں کرتا؟ اور بھلا کون سا ایسا شاعر و ادیب ہے جس کی تخلیقات میں اس کے عہد اور سماجی حالات کی عکاسی نہیں ہوتی ہے؟ میر انیس اور مرزا دبیر کے مرثیوں کا مطالعہ کرتے وقت بھی ایسی بہت سی باتیں سامنے آتی ہیں جو اس وقت کے سماجی اقدار کی آئینہ داری کرتی ہیں۔ ان دونوں شاعروں کا عہد شکست و ریخت کا عہد تھا۔ یہ بھی سچ ہے کہ شکست و ریخت اور ٹوٹنے بکھرنے کا یہ عمل بہت پہلے ہی شروع ہو چکا تھا۔ اس عہد میں ہر طرف افراتفری، قتل و خون، غارت گری، دغا و فریب، لوٹ مار، بے یقینی اور بے اطمینانی کے علاوہ کچھ نظر نہیں آتا ہے۔ اس زمانے میں نہ عزت و ناموس محفوظ تھی، نہ جان و مال

، امراء وسلاطین غدّاریوں، آپس کی سازشوں، روز کی جنگوں، بغاوتوں اور بداعتادیوں کا شکار تھے۔ دراصل یہ دونوں شعرا اسی زمانے اور حالات کی عکاسی کررہے ہیں۔ یہی وہ زمانہ ہے جس میں یہ دونوں شاعر جی رہے ہیں اور ان حالات سے دوچار ہیں۔ سارے مناظر اپنی آنکھوں سے دیکھ رہے ہیں۔ ایسے میں ایک طرح کے مضامین دونوں کے یہاں مل گئے ہیں تو شبلی کا یہ کہنا کہ مسابقت کی کوشش مرزا دبیر صاحب کرتے ہیں، کسی طرح مناسب معلوم نہیں ہوتا ہے۔

شبلی نے نہ صرف اس شعر کے متعلق بلکہ اس قیاس کو بنیاد بنا کر ایسے دوسرے اشعار کے متعلق بھی یہ فیصلہ صادر کردیا کہ میر انیس نے مرزا دبیر کو مخاطب کر کے کہے ہیں۔ شبلی لکھتے ہیں:

''میر انیس اکثر شعروں میں مرزا دبیر پر سرقہ کی خوشہ چینی کی چوٹ کرتے ہیں۔ مثلاً۔

اگا رہا ہوں مضامینِ نو کے پھر انبار
خبر کرو، میرے خرمن کے خوشہ چینوں کو
ع پیا سو پیو سبیل ہے نذرِ حسین کی
ع مضمونِ انیس کا نہ چربا اترا 9

ان چوٹوں کو سن کر مرزا دبیر صاحب برابر کا جواب نہیں دیتے، یعنی یہ نہیں کہتے کہ میں نہیں میرا حریف سرقہ کرتا ہے..... میں اس جرم کا مرتکب نہیں۔

شکرِ خدا کہ سرقہ کی حد سے بعید ہوں
ہر مرثیہ میں موجدِ طرزِ جدید ہوں 10

دوسری جگہ شبلی اس کو اس طرح لکھتے ہیں:

''مرزا دبیر نے میر انیس پر کہیں سرقہ کی تعریض نہیں کی ہے بلکہ صرف اپنی برأت ظاہر کی ہے۔'' 11

''ان چوٹوں کو سن کر مرزا دبیر صاحب برابر کا جواب نہیں دیتے'' یا ''یہ نہیں کہتے کہ میں نہیں میرا حریف سرقہ کرتا ہے۔'' یہ بات صحیح نہیں ہے۔ وہ اس لیے کہ مرزا دبیر نے بھی جا بجا اپنے شعروں میں اس بات کا اشارہ کیا ہے کہ ان کے حریف ان کے کلام سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ جیسے۔

ہیں وقف ہمیشہ میرے الفاظ و معانی
ہاں قلزمِ شیریں کا سبھی پیتے ہیں پانی

دزدانِ مضامین پہ نہ کر منع کی تاکید
تو مجتہدِ نظم ہے، فرض ان پہ ہے تقلید
کس طرز کی رونق ہو اس انداز کے آگے
دو کہیں چل سکتا ہے اعجاز کے آگے

لیکن مجھے کہنے دیجیے کہ مرزا دبیر کے کلام میں یہ سب مضامین ملنے کے باوجود یقین کے ساتھ نہیں کہا جا سکتا کہ ان اشعار میں میر انیس یا اپنے معاصرین پر چوٹیں کی گئی ہیں یا سرقہ کا الزام لگایا ہے بلکہ میر انیس کے بارے میں بھی اس طرح سے سوچنا صحیح نہیں ہوگا۔ فوق مہانبی نے 'المیزان' میں صحیح لکھا ہے:

''ایک دوسرے کا جواب لکھنا یہ تو شعراء کیا ہی کرتے ہیں، لیکن یہ خیال کہ ہمیشہ مرزا صاحب ہی جواب لکھا کرتے تھے دعویٰ بے دلیل اور صریح ہٹ دھرمی ہے۔ ہماری رائے میں جس زمانے میں ان نامور شعراء کی معرکہ آرائیوں کا بازار گرم تھا، پُر زور طبیعتیں جولانیوں پر آئی ہوئی تھیں۔ اس وقت ان میں سے کسی کا جدید مرثیہ نکلتا ہوگا، خاص شہرت ہو جاتی ہوگی، پس لامحالہ دوسرے صاحب کسی دوسری مجلس میں اس کا جواب پڑھ کر حریف کے رنگ کو پھیکا کر کے اپنے لیے داد و تحسین کا خلعت حاصل کرتے ہونگے۔ یہ امر نہ مرزا صاحب کے واسطے خاص ہوگا نہ میر صاحب کے لیے بلکہ دونوں صاحب ایک دوسرے کا جواب لکھ کر جادو بیانی کا ثبوت دیتے ہونگے۔ یہ بات نہ قابلِ اعتراض ہے، نہ کسی شاعر کی سبکی کا باعث۔'' [۱۲]

بڑی عجیب بات ہے بلکہ عجیب تر بات یہ ہے کہ شبلی نے مرزا دبیر کے اکثر مصرعوں کو فصاحت و بلاغت سے عاری ثابت کرنے کے لیے توڑ مروڑ کر یعنی الفاظ کو بدل کر پیش کیا ہے۔ یہی نہیں مرزا دبیر کے شاعرانہ مرتبہ کو گھٹانے کے لیے ان کے اشعار میں لفظی تغیر و تبدل بھی کیا ہے اور کچھ ایسے شعر اور مصرعے ان سے منسوب کر دیئے جو نہ تو ان کے اپنے ہیں نہ 'الحاقی'۔ شبلی میر انیس کی مشہور بیت ؎

یہ تو نہیں کہا کہ شہ مشرقین ہوں
مولا نے سر جھکا کے کہا میں حسین ہوں

لکھ کر فرماتے ہیں:

''اس موقع پر یہ کہے بغیر نہیں رہا جاتا کہ اس واقعہ کو مرزا دبیر صاحب نے اس طرح باندھا ہے۔ ع ''فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں''

میر انیس اور مرزا دبیر کے موازنہ کی جو بحث ہے اس کے فیصلے کے لیے دونوں کے صرف یہ دونوں مصرعے کافی ہیں۔" [13]

لیکن کلامِ دبیر (دفترِ ماتم) کی کسی جلد میں یہ مصرعہ "فرمایا میں حسین علیہ السلام ہوں" نہیں ملتا۔ اس سے ثابت ہوتا ہے کہ یہ مصرعہ یا تو خود شبلی کی اختراع ہے یا کسی دوئم درجے کے شاعر کا ہے۔ یہ ہرگز مرزا دبیر کا مصرعہ نہیں ہے۔

اس سلسلہ میں افضل حسین ثابت لکھتے ہیں:

"نہ جانے کس شاعرِ لا معلوم الاسم کا مصرعہ مرزا صاحب کے سر تھوپتے ہیں۔" [14]

فوق مہابنی اس مصرعہ کے متعلق لکھتے ہیں:

"یہ مصرعہ ہرگز مرزا صاحب کا نہیں ہے اور نہ ایسا مہمل مصرعہ ان کا ہو سکتا ہے۔" [15]

حالانکہ اس طرح کے مضمون کو مرزا دبیر نے اپنے متعدد مرثیوں میں کئی طرح سے پیش کیا ہے۔ لیکن ہر جگہ انہوں نے حضرت امام علیہ السلام کو عجز و انکسار کا پیکر دکھلایا ہے۔ کہیں بھی امام اپنے نام کے ساتھ علیہ السلام یا فخریہ کلمات استعمال کرتے ہوئے نظر نہیں آتے ہیں۔ جیسے۔

ارشاد کیا شاہ نے بادیدۂ پُر خوں　　عباس نہیں، میں تو حسین ابنِ علی ہوں
حضرت نے کہا، ہوں میں وہی بیکس و تنہا　　مظلوم حسین، ابنِ علی، دلبرِ زہرا
واللہ ابنِ فاتحِ بدر و حنین ہوں　　میں بیکس و غریب و مسافر حسین ہوں

اب یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ شبلی کو یہ ساری کوششیں اور مشقتیں میر انیس کا وکیل بننے کی وجہ سے اٹھانی پڑیں۔ میر انیس کی شہرت "موازنہ انیس و دبیر" سے پہلے بھی تھی لیکن لوگوں کو اس کی خبر نہ تھی کہ میر انیس کا کلام تمام اصنافِ سخن کا بہترین نمونہ بھی ہے۔ یہ بھی سچ ہے کہ 'موازنہ' نہ صرف میر انیس کی شہرت و عظمت کا باعث ہوا بلکہ مرزا دبیر کی بھی جو آج مقبولیت ہے اس میں 'موازنہ انیس و دبیر' کا بہت اہم کردار رہا ہے۔ گرچہ اس کتاب میں مرزا دبیر کا تذکرہ کم بہت ہی کم ہے لیکن ایسا نہیں ہے کہ مرزا دبیر کو بالکل نظر انداز کر دیا گیا ہو یا دبیر کے کمال کا مطلق اعتراف نہ کیا گیا ہو۔ شبلی نے کئی جگہوں پر مرزا دبیر کی علمیت، قوتِ تخیل اور مضمون آفرینی کا ذکر کیا ہے۔ ساتھ ہی تشبیہات و استعارات کی جدت کا بھی تذکرہ کیا ہے اور مثالیں بھی دی ہیں۔ جیسے:

"مرزا صاحب کے کلام کا خاص جوہر تشبیہات و استعارات ہے۔" [16]

"دو تین بند صاف اور سلیس نکل جاتے ہیں۔" [17]

"اس سے انکار نہیں کیا جا سکتا کہ جہاں ان کا کلام فصاحت و بلاغت کے معیار

پر بھی پورا اتر جاتا ہے، نہایت بلند مرتبہ ہو جاتا ہے۔'' ۱۸

''بعض موقعوں پر مرزا صاحب نے جس بلاغت سے مضمون کو ادا کیا ہے۔ میر انیس سے نہیں ہو سکا ہے۔'' ۱۹

''مرزا صاحب نے اس مضمون کو نہایت خوبی اور صفائی سے ادا کیا ہے۔ میر انیسؔ صاحب نے اس مضمون کو کئی طرح سے پلٹا لیکن انصاف یہ ہے کہ وہ بات نصیب نہیں ہوئی۔'' ۲۰

کربلا کے میدان میں حضرت علی اصغر کی شہادت کا واقعہ نہایت درد انگیز واقعہ ہے۔ اس واقعہ کو بیشتر مرثیہ گویوں نے نظم کیا ہے۔ میر انیس نے بھی بقول شبلی ''مختلف مرثیوں میں یہ واقعہ لکھا ہے اور ہر جگہ نیا پہلو اختیار کیا ہے۔'' لیکن شبلی کے قول کے مطابق:

''مرزا صاحب نے اس واقعہ کے بیان میں جو بلاغت صرف کی ہے اور جو درد انگیز سماں دکھلایا ہے کسی سے آج تک نہ ہو سکا۔'' ۲۱

پہونچے قریبِ فوج تو گھبرا کے رہ گئے ۔۔۔ چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرّا کے رہ گئے ۔۔۔ چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے
آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائے ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئے ہیں

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر ۔۔۔ رو کر کہا جو کہنا تھا وہ کہہ چکا پدر
باقی رہی نہ بات کوئی اے مرے پسر ۔۔۔ سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورِ عین نے
تھرّا کے آسمان کو دیکھا حسین نے

یہ بیانات اور خوبیاں تفصیلی نہ سہی لیکن غور کیا جائے تو یہ کتاب مرزا دبیر کی ادبی شہرت کا نقطۂ آغاز تسلیم کی جا سکتی ہے۔ 'موازنۂ انیس و دبیر' میں مرزا دبیر کا تذکرہ جو منفی انداز میں ہوا ہے، اس سے بھی دبیر کو فائدہ ہوا، کیونکہ 'موازنہ' کے تردید کی دھن میں ان کے کلام پر مثبت انداز میں غور و فکر کیا جانے لگا اور ردِّ عمل کے طور پر کئی کتابیں لکھی گئیں۔ ان میں سب سے زیادہ اہم کتاب افضل حسین ثابت کی 'حیاتِ دبیر' ہے۔ یہ مرزا دبیر پر مستند کتاب مانی جاتی ہے۔ اس کے علاوہ افضل علی ضو کی 'ردّ الموازنہ' اور شیخ حسن رضا کی 'تردید موازنہ' بھی قابلِ ذکر ہیں۔ شبلی کے خلاف اور مرزا اسلامت علی دبیر کی حمایت میں سب سے زیادہ سنجیدہ اور بلیغ کوشش نظیر

الحسن فوق مہابنی کی ''المیزان'' ہے۔ یہ کتاب ان اعتراضات کا جواب ہے جو 'موازنہ' میں دبیر پر اٹھائے گئے ہیں.....اس کے مصنف نے کافی اعتدال و توازن کے ساتھ شبلی کا جواب دیا ہے۔ ''ورنہ لوگوں نے شبلی کا جواب کیا دیا ہے، منھ چڑایا ہے۔'' ۲۲

'المیزان' کی اہمیت کا احساس اور اعتراف شبلی کو بھی تھا۔ وہ اپنے ایک خط میں نظیر الحسن فوق مہابنی کو لکھتے ہیں:

> '' آپ نے نہایت سنجیدگی سے کتاب کا جواب لکھا ہے جو اس زمانے میں نہایت غنیمت ہے۔ آج مجھ کو 'موازنہ' کی قدر ہوئی کیونکہ اس بہانے اردو میں ایک اچھی کتاب کا اضافہ اور ایک باکمال (دبیر) کے جوہر اچھی طرح کھلے۔ آپ کی عنایت کا مشکور.....ہوں۔'' ۲۳

بہر کیف! 'موازنہ انیس و دبیر' کے بہانے شبلی پر سو سال سے زیادہ عرصے سے تنقید کی جا رہی ہے۔ یہ تنقید بجا بھی ہے اور تحقیقی خامیوں کی جو نشاندہی کی جا رہی ہے وہ بھی غلط نہیں ہے۔ لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ 'موازنہ' کے ذریعہ مرثیہ پر تنقید لکھنے کا رواج عام ہوا۔ مرثیہ کی ادبی حیثیت کا اندازہ ہوا۔ مرثیہ نگاروں کے لیے '' بگڑا شاعر مرثیہ گو'' کا تصور ٹوٹا اور اس پر عقیدہ اور عقیدت کی گرفت ڈھیلی ہوئی۔ آخر میں ایک بات اور کہ شبلی کے خیالات سے اتفاق کرنا ضروری نہیں لیکن تنقید کے لیے جس استدلال، وضاحت اور قطعیت کی ضرورت ہوتی ہے، شبلی کی تحریر مشعل راہ کا کام دیتی ہیں۔ انہوں نے اپنے مطالعات سے جو نتائج اخذ کئے ہیں یا جس حد تک انہوں نے اس کو سمجھا، ان کو ذہن نشیں کرانے میں ان کے طرز نے دھوکہ نہیں کھایا۔

O

مصادر:

۱۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔ ۱۹، ۱۹۸۲

۲۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔ ۴۹۶، ۱۹۸۲

۳۔ حیات دبیر، افضل حسین ثابت، سیوک اسٹیم پریس، ص۔ ۴۹۶، ۱۹۱۳

۴۔ حیات انیس، امجد علی اشہری، مطبوعہ آگرہ، ص۔ ۲۷

۵۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔ ۱۸، ۱۹۸۲

۶۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔ ۱۸، ۱۹۸۲

۷۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۶۵، ۱۹۸۲

۸۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۶۵، ۱۹۸۲

۹۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۶۶۔۲۶۵، ۱۹۸۲

۱۰۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۱۸، ۱۹۸۲

۱۱۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۶۶، ۱۹۸۲

۱۲۔ المیزان، سید نظیر الحسن فوق مہانی، مطبع فیض عام، علیگڑھ، ص۔۲۹، ۱۹۱۴

۱۳۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۵۶، ۱۹۸۲

۱۴۔ حیات دبیر، افضل حسین ثابت، سیوک اسٹیم پریس، ص۔۵۵۳، ۱۹۱۳

۱۵۔ المیزان، فوق مہانی، مطبع فیض عام، علیگڑھ، ص۔۱۲۲، ۱۹۱۴

۱۶۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۵۱، ۱۹۸۲

۱۷۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۴۵، ۱۹۸۲

۱۸۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۵۴، ۱۹۸۲

۱۹۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۷۹، ۱۹۸۲

۲۰۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۵۸، ۱۹۸۲

۲۱۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، اتر پردیش اردو اکیڈمی لکھنؤ، ص۔۲۷۹، ۱۹۸۲

۲۲۔ تحقیقی مطالعۂ انیس، ظہیر احمد صدیقی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علیگڑھ، ص۔۸، ۱۹۷۹

۲۳۔ مکاتیب شبلی، سید سلیمان ندوی، مطبع معارف، اعظم گڑھ، ص۔۳۲۷، ۱۹۲۸

مشتاق صدف

دبیر کے مرثیوں میں ماورائی حسیت

مرزا سلامت علی دبیر کی شاعرانہ عظمت اور ان کے شعری جہانِ معانی کی فہم وادراک کے لیے قاری کا باشعور ہونا ضروری ہے تا کہ وہ شاعری کی ماورائی حسیت اور غیر ماورائی حسیت کے فرق کو سمجھ سکے۔ قاری کے لیے داستان گوئی اور اساطیر کی مروجہ ماورائی فضا کو بھی سمجھنا ضروری ہے۔ نیز ماورائی شعری حسیت اور ماورائی کیفیت کے مفروضات، مشاہدات، تصورات، مروجہ معلومات اور علمی بصیرت و بصارت سے آگہی بھی لازم ہے۔ یوں تو دبیر کے یہاں ماورائی شعری حسیت پر اکا دُکا تحریریں پڑھنے کو مل جاتی ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ اب تک اس تعلق سے کوئی بسیط تحریر دیکھنے کو نہیں ملتی۔ اس حوالے سے اگر تجزیاتی نوعیت کی تحریریں موجود ہیں تو وہ بھی معدودے چند ہی ہیں۔ مثلاً عابد حسین حیدری کی تحریر 'دبیر کی شعریات اور ماورائی فضا'۔ اس مقالے میں انہوں نے دبیر کے مشہور زمانہ مرثیہ 'کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے' کو بنیاد بنا کر ماورائی حسیت و فضا کی تصویر کشی کی ہے۔ اس تحریر کا کینوس بھی محدود ہے۔

دراصل اشعار میں حد نظر سے آگے ہی نہیں بہت آگے کے تصور سے ماورائی فضا کی تشکیل عمل میں آتی ہے اور یہ فضائیں یوں ہی تشکیل نہیں ہوتی بلکہ اس کے لیے تشبیہات واستعارات، تمثیلات ومحاکات اور تلمیحات کی معاونت لازمی ہو جاتی ہے۔ ماورائی حسیت اشعار کو فقط تہہ دار ہی نہیں بلکہ اس قدر متحرک بنا دیتی ہے کہ سوئی کی نوک سے بھی باریک نوک کی تشکیل میں انکارِ تشکیل کی پرچھائیں ابھر آتی ہے۔ تشکیل، لاتشکیل، انکار، حدِ انکار، انکارِ متن اور انکارِ معانی کی صناعی دبیر کے وہ خصائص ہیں جو ان کے مرثیوں کو کہاں سے کہاں پہنچا دیتے ہیں اور جن سے دبیریوں کا سر فخر سے اونچا ہو جاتا ہے۔ دبیر کے یہاں مرثیوں کے مختلف اجزائے ترکیبی میں ماورائی فضا کی تشکیل کسی نہ کسی سطح پر ضرور نظر آتی ہے۔

انیس اور دبیر کے مرثیوں کا اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ ان کے یہاں رزمیہ عناصر کی بھرمار ہے۔ شہادت اور بین کے تعلق سے بند بہت کم دکھائی دیتے ہیں۔ اب ظاہر ہے جب مراثی میں رزمیہ

عناصر زیادہ ہوں گے تو ان کی تصویر کشی میں ماورائی حسیت اور ماورائی فضا کی تشکیل کا عمل زیادہ ہوگا۔ دبیر کے مرثیوں کے اکثر اجزا مثلاً سراپا، رخصت، آمد اور رجز کے بیان میں ماورائی حسیت در آئی ہے۔ ان کے یہاں میدانِ جنگ کے ماحول کی عکاسی، فوجوں کی ہنگامہ خیزی، شور وغل، ہلچل، معرکے کی تیاریوں میں تلاطم، تلوار اور گھوڑے کی تعریف میں آسمان زمین کے قلابے ملانے کی جلوہ گری، جنگ کی شدت، حملے کی شدت، ہتھیاروں کی چمک وجھنکار، نیزوں کی لچک غرض کہ جنگ کی تمام ہیبت ناکیوں کو اجاگر کرتے وقت دبیر ایک ایسی نامعلوم فضا کی تشکیل کر دیتے ہیں جس سے ان کے مرثیوں کی قدر و قیمت میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ ایسی فضا کی تشکیل کے لیے باریک نگاہ، پرشکوہ الفاظ، تخیل کی بلند پروازی، بے تکلف طرز اظہار وغیرہ کی ضرورت پیش آتی ہے اور دبیر اس معاملے میں بہت دھنی ہیں۔ ذیل کے مرثیے میں تلوار کے متعلق جو تعریفیں کی گئی ہیں اسے 'موازنہ انیس و دبیر' میں شبلی نعمانی نے 'ہوائی طلسم' کا نام دیا ہے اور تلوار کی تعریف ماننے سے یکسر انکار کیا ہے۔ شبلی کی یہ رائے درست معلوم نہیں ہوتی۔ میرا خیال ہے کہ تلوار کی تعریف میں جو کچھ دبیر نے بیان کیا ہے اس سے ایک ایسی ماورائی فضا قائم ضرور ہو جاتی ہے جو تلوار کی تعریف اور خوبیوں کو لامکاں تک پہنچا دیتی ہے۔ شبلی نعمانی نے جس کو 'ہوائی طلسم' کا نام دیا ہے وہ ہوائی طلسم نہیں بلکہ ماورائی حسیت وفضا کی بہترین مثال ہے۔ مثلاً:

مدِّ نگہِ چشمِ نیام اوج پر آیا　　اور صاف ہر اک فردِ بشر کو نظر آیا
خط کھینچنے کو کلکِ دواتِ ظفر آیا　　یا دوڑ کے ظلمت کی گلی سے خضر آیا
ظلمات میں یہ فتح پہ قبضہ کیے پھری
یونس　کو جیسے بطن میں ماہی لیے پھری

مثل ہوا سروں میں سمائی چلی گئی　　بو کی طرح دماغوں میں آئی چلی گئی
ذات اک طرف مٹا دیا اس نے صفات کو　　کیسی زباں، زباں میں یہ کاٹ آئی بات کو

گافِ شگاف بن کے درونِ جگر گئی　　مانندِ میم مرگ میانِ کمر گئی
لفظِ شکم میں دینے کو زیر و زبر گئی　　مانندِ پیش ہر جز و کل سے گزر گئی
تلواروں پر وہ سیف جو شعلہ فشاں ہوئی
جل بھن کے آب تیغوں کی رن میں دھواں ہوئی

'موازنہ انیس و دبیر' میں شبلی نے دبیر کی خیال بندی کو موہوم، الفاظ کی بازی گری کو لفاظی قرار دیا ہے۔ اس سے بھی جانب داری جھلکتی ہے۔ دراصل دبیر کی خیال بندی کی وسعت کا اندازہ لگانا بہت مشکل ہے اور پر

شکوہ الفاظ کا کثرت سے استعمال لفاظی نہیں بلکہ یہ ایک ایسی شعری خوبی ہے جو مختلف رنگوں کی فضا کو قائم کرتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہماری تنقید نے بھی خوب گل کھلائے ہیں۔ شبلی نے جن مرثیوں کو خاطر میں نہیں لایا انہیں ہمارے متعدد نقادوں نے اعلیٰ درجے کے مرثیے قرار دیے۔ اسی طرح انیس کے جن مرثیوں کو بعض اہل فکر و فن نے تعریف کی ان کو دوسروں نے سرے سے رد کر دیا۔ مگر ہماری تنقید کا یہ حسن بھی غور طلب ہے کہ اگر کسی نقاد نے کسی مرثیے کے بند کو رزمیہ قرار دیا تو اسی بند کو دوسرے نے ماورائی فضا کا نام دیا۔ یعنی مجموعۂ خوبی سے دبیر کے مرثیوں کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ مثلاً قمر جہاں نے دبیر کے ایک مرثیے کے ابتدائی حصے کو رزمیہ بتایا ہے تو اس حصے کو عابد حسین حیدری نے بہترین ماورائی فضا سے تعبیر کیا ہے۔ یہ بند ملاحظہ کیجیے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے — رستم کا جگر زیرِ کفن کانپ رہا ہے
ہر قصرِ سلاطینِ زمن کانپ رہا ہے — سب ایک طرف چرخِ کہن کانپ رہا ہے
شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو
جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

خود فتنہ و شر پڑھ رہے ہیں فاتحۂ خیر — کہتے ہیں انا العبد لرز کر صنم و دیر
جاں غیر ہے، تن غیر، مکیں غیر، مکاں غیر — نے چرخ کا ہے دور نہ سیاروں کی ہے سیر
سکتے میں فلک خوف سے مانندِ زمیں ہے
جز بختِ یزید اب کوئی گردش میں نہیں ہے

دبیر کے کئی مرثیوں کی آمد اور رجز میں ماورائی خیال بندی نظر آتی ہے۔ انہوں نے اپنے رثائی اشعار سے ایک ایسی فضا تعمیر کی ہے جس سے الگ جہانِ معانی کا گمان ہوتا ہے۔ ایک ایک لفظ سے نور کی بارش ہوتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ ایک ایک ذرہ کا وقار ثریا نظر آتا ہے۔ آفتابی روشنی سے بھیگی ہوئی شہسوارِ کربلا کی تصویر کی ایک الگ معنویت اس فضا سے ابھر کر سامنے آتی ہے۔ دبیر کے ایک مرثیہ میں امام حسینؑ کی آمد کے حوالے سے جو بیان ملتا ہے اور اس کی قرأت سے جو ماورائی حسیت سامنے آتی ہے وہ لفظوں کے بیان سے قاصر ہے۔ مثلاً یہ بند دیکھیے:

گردوں نشیں سواریِ شہ کا غبار تھا — ایک ایک ذرّہ اس کا ثریا وقار تھا
شہ مہرِ زیں تھے، شیر ژیاں راہوار تھا — زہرا کا آفتاب اَسد پر سوار تھا
حلقے کیے تھے سب رفقا اس جناب کے
یا چودھویں کے چاند تھے گرد آفتاب کے

دبیر کے ایک اور مرثیے میں حضرت قاسم کی میدانِ جنگ میں آمد ماورائی عناصر سے روشن دکھائی دیتی ہے۔ رجز خوانی میں ماورائی بیان مرثیے کے حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ جنگی میدان میں جس شان وشوکت او رروح پرور فضا میں حضرت قاسم کی آمد ہوتی ہے اسے قائم ودائم رکھنا سب کے بس کی بات نہیں۔ خورشید، چرخِ کہن، گل، بلبل، نکہت، چمن، بدر، صدر، روح، تن، برق، رعد، بوئے جناں، نسیم سحری، طور، پری وغیرہ الفاظ کے محاکاتی اور علاماتی اندازِ بیان سے مرثیے میں آمد کی فضا ماورائی شکل اختیار کر جاتی ہے۔ اس تعلق سے یہ دو بند ملاحظہ کیجیے:

اَسوار ہے خورشید، فرس چرخِ کہن ہے وہ گل ہے، یہ بلبل ہے، وہ نکہت، یہ چمن ہے
وہ بدر ہے، یہ صدر، وہ روح ، یہ تن ہے وہ برق ہے، یہ رعد، وہ دولھا یہ دلہن ہے
وہ بوئے جناں ہے، یہ نسیمِ سحری ہے
یہ طور، وہ موسیٰ، وہ سلیماں، یہ پری ہے

نعرہ کیا آگاہ ہو اے فرقۂ اشرار بابا ہے ہمارا حسنِ سیدِ ابرار
ہے وہ جدِ امجد، جو دو عالم کا ہے مختار بھیجی ہے جسے عرش سے اللہ نے تلوار
ہم نامِ خدا ضیغمِ ربِ ازلی ہے
سب زیر ہیں جس سے وہ زبردست علی ہے

میر ضمیر کے مرثیے کے ایک مصرع 'کس نور کی مجلس میں مری جلوہ گری ہے' اور دبیر کے مرثیے کے ایک مصرع 'اے شمس وقمر نور کی محفل ہے، یہ محفل' میں ماورائی حسیت وکیفیت کو پوری طرح محسوس کیا جا سکتا ہے۔ شمس وقمر کے استعمال سے معنی آفرینی کی جو فضا تعمیر ہو رہی ہے وہ ضیا اور نور کی کیفیت سے پر ہے اور پھر ان کے مناسبات اور متعلقات سے دبیر جو ماورائی حسیت پیدا کر دیتے ہیں وہ ایک لازوال کیفیت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

پہلے ضمیر کا یہ بند دیکھیے:

کس نور کی محفل میں مری جلوہ گری ہے جس نور سے پر نور یہ نورِ بصری ہے
آمد ہی میں حیران قیاسِ بشری ہے یہ کون سی تصویر تجلی سے بھری ہے
گو حسن کا رتبہ نہیں مذکور ہوا ہے
منبر مرا ہم مرتبۂ طور ہوا ہے

اور اب دبیر کا یہ بند ملاحظہ کیجیے:

اے شمس و قمر نور کی محفل ہے یہ محفل — خورشیدِ یداللہ کی منزل ہے یہ محفل
روشن ہے کہ برجِ مہہ کامل ہے یہ محفل — دربانیِ جبریل کے قابل ہے یہ محفل
ہر ذرّہ، چراغِ حرم لم یزلی ہے
حقا کہ یہ دربارِ حسین ابنِ علی ہے

مرثیہ میں 'چہرہ' تمہیدی باب ہوتا ہے۔ یہ مرثیے کے موضوع سے پوری طرح تعلق نہیں رکھتا۔ اس میں کسی بھی نوع کے موضوع کا انتخاب کرنے کا اختیار شاعر کو حاصل ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ چہرہ میں مختلف النوع موضوعات کی پوری پوری گنجائش ہوتی ہے۔ دبیر کے مرثیوں میں جو چہرے ملتے ہیں ان کے زیادہ تر موضوعات 'موسمِ بہار' اور 'طلوعِ سحر' ہوتے ہیں۔ ان میں بھی طلوعِ سحر کو اولیت حاصل ہے۔ انھوں نے چہرے کی تخلیق پر بہت زور دیا ہے۔ ان چہروں میں خیال آفرینی، ایجادِ مضامین، شوکتِ الفاظ اور صنائع و بدائع کے استعمال سے جو فضا ابھرتی ہے اس کی ماورائی حسیت ہمیں پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی دبیر پر یہ بھی الزام عائد ہوتا ہے کہ ان کے چہرہ میں تسلسل کی کمی نظر آتی ہے اور خیالات میں استحکام نہیں پایا جاتا بلکہ کھردراپن کا احساس ہوتا ہے۔ تاہم ایسا لگتا ہے کہ یہ کمی اس وقت ضرور دور ہو جاتی ہے جب ہم چہرے میں ماورائی حسیت یا کیفیت سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ جب ہم دبیر پر یہ الزام عائد کرتے ہیں کہ وہ اپنے چہرے میں معنوی ارتباط کو قائم رکھنے میں ناکام دکھائی دیتے ہیں تو وہاں یہ غور بھی کرنا چاہیے کہ ایسا کیوں ہے؟ دراصل یہ فقدان انہیں چہرے سے بین کی طرف لے آتا ہے۔ ساتھ ہی بین کی جو تصویر ابھرتی ہے وہ ماورائی حصے سے ہی سامنے آتی ہے۔ یہ دراصل ان کے مزاج کی ایک ایسی زیریں لہر ہے جو ان کی نفسیات کا ایک اہم جز بن گیا ہے۔ اس لیے یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان کے مرثیے کے چہرہ میں ناکامی کا احساس تو ہوتا ہے لیکن ان کے اس نفسیاتی رویہ سے ایک ایسی ماورائی حسیت و کیفیت اور فضا سے ہم آشنا ہوتے ہیں جو جدید مرثیے میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ 'چہرہ' کی یہ مثال ملاحظہ کیجیے:

کوفے میں بہار آئی جو گل گشتِ چمن کو — شرمانے لگا رنگِ چمن چرخِ کہن کو
رگ رگ سے ملی نبضِ رواں گل کے بدن کو — لالے نے کیا کھِل کے سبک لعلِ یمن کو
ہر سرو بنا شکلِ زباں شوقِ سخن میں
فوّارے دُرافشاں ہوئے تعریفِ دہن میں

وہ موسمِ گل رنگ یہ کوفے کے چمن میں — شبنم تھی کہ تھے موتیوں کے ڈھیر عدن میں
دنداں نظر آنے لگے غنچے کے دہن میں — بلبل کی طرح جان پڑی گل کے بدن میں

پر بلبلِ بستانِ نجف مرثیہ خواں تھا
زہرا کا چمن فصلِ بہاری میں خزاں تھا

دبیر کے یہاں چہرہ کو تئے نئے موضوعات سے ہم آہنگ کرنے کی جو کوشش نظر آتی ہے وہ ان ہی کا کمالِ فن ہے نیز انہوں نے جب اپنی ایجاد کی طاقت کو واقعات اور روایات کے علاوہ مضامین کی طرف مائل کیا تو ان کے رنگ ایجاد کا ایک رنگ ماروائی بھی دکھائی دینے لگا۔ مثلاً:

سلطانِ بہاری نے تجلی جو دکھایا — ابر آگئے نقارہ سلامی کا بجایا
ہر برگ سے گل دستِ ادب باندھ کے آیا — رومال شگوفے نے غلامانہ ہلایا
بے تاب نے بوسہ جو دیا گل کے بدن پر
تسبیح گری زاہدِ شبنم کی زمیں پر

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کا سنانیں — چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی زبانیں
نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں — موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھینچ کے کمانیں
سنبل نے بنانے کو زرہ باغ کی پائی
لالے کے رسالے نے سپر داغ کی پائی

مذکورہ چہرہ میں دبیر نے سلطانِ بہاری، رومالِ شگوفہ، زاہد شبنم، درختوں کا لشکر، شاخوں کی سنانیں، تیغوں کی زبانیں، لالے کے داغ کی سپر جیسے خوبصورت استعاروں کی مدد سے اپنی عمدہ زبان کا کمال دکھاتے ہوئے جو فضا ترتیب دی ہے وہ ماروائی ہوگئی ہے اور یہ فضا اصل مفہوم کو ظاہر نہ کر کے موسم بہار کی ماورائی شکل میں ڈھل گئی ہے۔ دراصل دبیر نے ایک طرف موسم بہار کی کیفیت کو اجاگر کرنے کے لیے جن استعاروں کو خوبصورتی سے برتا ہے ان ہی کی مدد سے ہم دوسری طرف ماروائی حسیت کو محسوس بھی کر لیتے ہیں۔ یہی تو دبیر کا اصل کمال ہے کہ ان کے مرثیوں میں خصوصاً چہرہ سے جہانِ معانی کا ایک نیا دریا موجزن نظر آتا ہے۔ اسی لیے مذکورہ چہرے سے کربلائی میدان کا موسم عیاں نہیں ہو رہا ہے بلکہ موسمِ بہار کی یہ کیفیت ماورائی ہوگئی ہے جو ایک الگ تصور کا حامل ہے۔

اوپر چہرہ کی جو مثال پیش کی گئی ہے اس میں یہ بات بھی غور طلب ہے کہ مرثیہ گو دبیر نے ایک طرف کوفے کے چمن میں موسمِ بہار کو بیان کیا ہے تو دوسری طرف زہرا کے چمن میں خزاں کے موسم کو پیش کیا ہے تو کیا یہ ایک دوسرے کا تضاد نہیں؟ درحقیقت اس تضاد نے ہی چہرہ میں ڈرامائی کیفیت کو ابھارا ہے تو ماورائی حسیت بھی روشنی میں آگئی ہے اور یہ ماورائی حسیت آئندہ واقعات میں وحدت پیدا کرنے میں معاون بھی ثابت ہوتی ہے۔ دبیر

پر یہ بھی الزام لگایا جاتا ہے کہ وہ تمثیل نگاری کو اتنی قوت دے دیتے ہیں کہ چہرہ پارہ پارہ ہو جاتا ہے اور اس سے فن مجروح ہوتا ہے مگر یہ کہنا مناسب ہوگا کہ ان کی اس تمثیل نگاری سے ہی مرثیہ کی ایک نیا گوشہ سامنے آتا ہے اور وہ ماورائی حسیت اور کیفیت کا گوشہ ہے ورنہ ماورائی حسیت کا اتنا عمدہ نمونہ دیکھنے کو نہیں ملتا:

بیتاب نے بوسہ جو دیا گل کی جبیں پر　　　تسبیح گری زاہد شبنم کی زمیں پر

دبیر کے یہاں چہرہ میں 'طلوع صبح' کا منظر بطور خاص دیکھنے کو ملتا ہے لیکن اس میں بھی شعری آہنگ کی انفرادیت کہیے یا پھر تخیل کا زور طلوعِ صبح کی کیفیت متاثر ہوتی ہے۔ وہ اپنے مخصوص اندازِ بیان، استعاروں کے استعمال اور تمثیلوں کے سہارے جو کچھ کہتے ہیں اس میں موضوع کی مطابقت کم دکھائی دیتی ہے اور ماورائی کیفیت زیادہ۔ مثلاً

جب سرنگوں ہوا علمِ کہکشانِ شب　　　خورشید کے نشاں نے مٹایا نشانِ شب
تیر شہاب سے ہوئی خالی کمانِ شب　　　تانی نہ پھر شعاعِ قمر نے سنانِ شب
آئی جو صبح زیور جنگی سنوار کے
شب نے زرہ ستاروں کی رکھ دی اُتار کے

شمشیر مشرقی جو چڑھی چرخ پر شتاب　　　پھر تیغ مغربی نے دکھائی نہ آب و تاب
تھا بس کہ گرم خنجرِ بیضائے آفتاب　　　باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا
باغِ جہاں میں پھول کھلا آفتاب کا

دبیر کا ایک اور 'چہرہ' ہے جس کے عمیق مطالعہ (Close Reading) سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ شاعر نے اپنے اشعار میں جنگی اصطلاحات کے استعمال سے 'تناظر' کی فضا کو عیاں کرنے کی کوشش کی ہے اور جس سے مستقبل کے جنگی معرکوں سے آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ علاوہ ازیں رزمیہ مناظر بھی ابھر کر سامنے آجاتے ہیں لیکن اس سے ایک نقصان یہ ہے کہ طلوعِ سحر کی اصل کیفیت سے ہم محروم ہو جاتے ہیں۔ دوسری طرف اس کمی کا ہمیں احساس تو ہوتا ہے لیکن اسی کے ساتھ ہم ماورائی حسیت کے ایک الگ رنگ سے بھی واقف ہو جاتے ہیں یعنی نقصان کے ساتھ فائدہ بھی ہوتا ہے۔ نقصان یہ کہ طلوعِ سحر کے بیان میں موضوع کے ساتھ ناانصافی نظر آتی ہے اور فائدہ یہ کہ رزمیہ آہنگ سامنے تو آتا ہی ہے قاری کی ذہنی کشمکش جو چہرہ سے رزمیہ مناظر کی طرف آنے کے دوران ہوتا ہے وہ دکھائی نہیں دیتی۔ دبیر کے تخیل اور مضمون آفرینی سے جو ماورائی حسیت ابھرتی ہے وہ شاعر کے 'چہرے' کی نمائندہ خصوصیت میں شامل ہو جاتی ہے۔ ان کے یہاں موضوع کو برتنے

میں ناکامی ضرور ہاتھ آتی ہے مگر دوسری طرف اسی ناکامی سے ایک ماورائی کیفیت کا احساس بھی ہوتا ہے۔ جس سے قاری لطف اندوز ہوا اٹھتا ہے۔ مثلاً 'چہرہ' کی ایک یہ مثال خاطر نشان ہو:

خورشید نے برہم جو کیا دفترِ انجم — سالارِ قمر لے کے چلا لشکرِ انجم
ذرّوں کو تجلی نے کیا ہمسرِ انجم — زائل صدفِ شب سے ہوئے گوہرِ انجم
انگشتری عرش کا خورشید نگیں تھا
کیا خوب نگیں تھا کہ جہاں زیرِ نگیں تھا

منشی سحر مہر سے لے کر قلمِ زر — لکھنے لگا معزولی و منصوبیِ لشکر
فردسیۂ شب کو کیا خارجِ دفتر — منصوب ہوا عاملِ روز اپنی جگہ پر
چہرہ نہ رہا لشکرِ انجم میں کسی کا
پروانہ چراغوں کو ملا برطرفی کا

مریخ فلک مہر کا روکش ہوا ناگاہ — توسن فلک اور اسلحۂ جنگ بھی دلخواہ
انجم کی زِرہ نیزۂ عقرب سپرِ ماہ — پر خنجر خورشید نے کیا جلوہ کیا واہ
جلاد ملک قرصِ قمر چھوڑ کے بھاگا
خورشید کی دہشت سے سپر چھوڑ کے بھاگا

اوراقِ فلک خطِ شعاعی سے محشا — اطباقِ زمیں غیرتِ اوراقِ مطلاّ
تھی سورۂ والفجر کی تفسیر ہر اک جا — معنی جعل الشمس ضیاء کے ہو یدا
دنیا میں نہ ظلمت شبِ یلدا کی رہی تھی
پر ایک سیاہی رُخِ اعدا کی رہی تھی

مدح کے معاملے میں دبیر بہت ہی فراخ دل ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مدح ان کی شاعری کا ایک اہم وصف تصور کیا جاتا ہے۔ ان کے یہاں مدح کی خوشبو چاروں طرف پھل سی گئی ہے۔ جب وہ علَم یا تلوار وغیرہ کی مدح بیان کرتے ہیں تو ان کے تخیل کی پرواز لامحدود ہو جاتی ہے۔ دبیر کی خوبی یہ ہے کہ مرثیے کے موضوعات میں جہاں کہیں بھی مدح، تعریف، مبالغہ آرائی اور خیال آرائی کی گنجائش نکلتی ہے وہاں وہ کسی بھی موقع کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے اور یہی وہ موقع ہوتا ہے جہاں ہم دبیر کی شاعری میں ماورائی حسیت کو محسوس کرتے ہیں۔ اور یہیں پر دبیر کی زبان شگفتہ بھی ہو جاتی ہے اور ماورائی بھی۔ یہاں ایک سوال ذہن میں یہ ابھرتا ہے کہ کیا دبیر مبالغہ آرائی اور خیال آرائی پر زیادہ اصرار اس لیے کرتے ہیں کہ وہ اشعار میں ماورائی حسیت کو ابھار سکیں یا پھر

مدح کی حق ادائیگی میں اپنا لوہا منوا سکیں۔ میرا خیال ہے کہ دبیر نے اپنے مذہبی انہماک کی وجہ سے مدحیہ رنگ کو گہرا کرتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ اس دوران ان کا لہجہ کافی مدحیہ رنگ میں رنگ جاتا ہے۔ شاید اسی لیے بہت سارے افراد مراثیِ دبیر میں مدحیہ میقات کے مختلف رنگوں کی تلاش و جستجو میں کافی وقت صرف کرتے ہیں۔ سچ یہ بھی ہے کہ دبیر نے مرثیوں کے موضوعات کو اپنے مذاقِ علمی کے اعتبار سے ہر جگہ برتا ہے۔ یہاں یہ بات بھی ذہن نشیں رہے کہ ہر بڑا فنکار محدود دائرے میں شاعری نہیں کرتا۔ خواہ محدود موضوعات ہی کیوں نہ ہوں۔ دبیر ایک با کمال شاعر ہیں اس لیے ان کے مرثیوں میں فکر و فن، موضوع، مذہبی انہماک وغیرہ کے ساتھ کچھ ایسی ماورائی کیفیت بھی مل جاتی ہے جو ان کے کلام کو استحکام بخشتی ہے۔ ایک اور اہم خصوصیت یہ ہے کہ دبیر کے کلام میں جہاں جہاں ماورائی حسیت، کیفیت اور فضا کا احساس ہوتا ہے وہاں ان کے مرثیوں کے اکثر بند صنفِ غزل کی طرح آزاد، منفرد، علاحدہ اور ماوراد کھائی دینے لگتے ہیں۔

مرثیہ میں آمد کا موضوع بھی مدحیہ ہوتا ہے۔ ہیرو کی میدانِ جنگ میں آمد اور اس کی شان و شوکت، رعب و دبدبہ، حسن و جمال، شجاعت و دلیری وغیرہ کے بیان کا انداز توصیف پر مبنی ہوتا ہے۔ دبیر کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنے مذاقِ علمی و شعری کے سبب آمد کے اشعار میں مضمون آفرینی اور مبالغہ آرائی کی حدود کو کشادہ کر کے پیش کرتے ہیں۔ جس سے واقعہ واہمہ میں تبدیل ہو جاتا ہے اور یہیں سے ماورائی حسیت کی کرنیں پھوٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ پھر ہم شاعری کی ماورائی باریکیوں اور جزئیات کو محسوس کرنے لگتے ہیں۔ مثال کے طور پر آیئے دبیر کے اس ایک مرقع میں ماورائی واساطیری فضا کو محسوس کیجیے جو حضرت عباس کی آمدِ جنگ سے تعلق رکھتا ہے

خیبر شکن کے لال کی آمد ہے صف شکن　　　گرتی ہے فوج فوج پہ پڑتا ہے رن پہ رن
تیغ خدا کی تیغ کا سایہ ہے تیغ زن　　　غلطاں کہیں قدم ہے کہیں سر کہیں بدن
نہ حوصلہ نہ بغضِ امام مبیں رہا
اب دل میں بھاگنے کے سوا کچھ نہیں رہا

آمد کے غلغلے سے پراگندہ ہوش ہیں　　　قبریں کفن سے مردوں کی پنبہ بگوش ہیں
گاہک اجل کے شامیِ ایماں فروش ہیں　　　بازار مثل شہر خموشاں خموش ہیں
پیدل جلو میں خضر اور الیاس آتے ہیں
اک دھوم ہے کہ حضرتِ عباس آتے ہیں

دبیر کے مرثیوں میں یہ آمد کے وہ اشعار ہیں جہاں رزمیہ گھن گرج تو ملتی ہی ہے الفاظ کے پرشکوہ بیان کا

بھی پتہ چلتا ہے۔ یہاں دبیر موضوع کا حق ادا کرتے دکھائی تو دیتے ہیں لیکن انہوں نے یہاں بھی مبالغہ آرائی سے کام لیا ہے۔ ساتھ ہی جب ہم مذکورہ آمد کے دوسرے بند پر آتے ہیں تو یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ دبیر اپنے زورِ بیان اور ذوق ایجاد کی وجہ سے قاری کو اس موڑ پر لا دیتے ہیں جہاں اس کا تجربہ اور مشاہدہ دونوں کام نہیں آتے۔ کیوں کہ قبروں میں کفن پوش مردے ایسے نظر آتے ہیں جیسے قبروں نے اپنے اپنے کان میں روئی ٹھونس لی ہو۔ اس قسم کی تشبیہ کا استعمال کر کے دبیر نے جو واقعہ بیان کیا ہے وہ رزمیہ اور فطری ہونے کے باوجود بند کی مکمل فضا ماورائی اور اساطیری ہو جاتی ہے نیز یہاں خضر اور الیاس کے ذکر سے ماورائیت کا احساس شدت سے ہوتا ہے۔

دبیر کی ماورائی صناعی ان کے 'سراپا' میں بھی خوب دیکھنے کو ملتی ہے۔ ان کے مرثیوں میں عون و محمد، اکبر و قاسم، امام حسین، حضرت عباس، حر وغیرہ کا سراپا ملتا ہے۔ جو پوری طرح مخصوص طرز بیان پر مبنی ہے۔ حضرت عباس کا یہ سراپا دیکھیے کتنا پر اثر اور کتنا ماورائی ہے:

بے ہوش ہے بجلی، پہ سمندان کا ہے ہشیار ـــــ خوابیدہ ہیں سب، طالعِ عباس ہے بیدار
پوشیدہ ہے خورشید، علم ان کا نمودار ـــــ بے نور ہے منھ چاند کا، رخ ان کا ضیا بار
سب جزو ہیں، کل رتبے میں کہلاتے ہیں عباس
کونین پیادہ ہیں، سوار آتے ہیں عباس

چمکا کے مہ و خور، زر و نُقرہ کے عصا کو ـــــ سرکاتے ہیں پیر فلکِ پستِ دوتا کو
عدل آگے بڑھا، حکم یہ دیتا ہے قضا کو ـــــ ہاں باندھ لے ظلم و ستم و جور و جفا کو
گھر لوٹ لے بغض و حسد و کذب و ریا کا
سر کاٹ لے حرص و طمع مکر و دغا کا

اور یہ بند بھی ملاحظہ کیجیے:

ہیبت سے ہیں نہ قلعۂ افلاک کے در بند ـــــ جلّادِ فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند
وا ہے کمر چرخ سے، جوزا کا کمر بند ـــــ سیارے ہیں غلطاں صفتِ طائرِ پر بند
انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے
خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

مذکورہ تینوں بند کو نشان زد کرتے ہوئے عابد حسین حیدری اپنے مضمون 'دبیر کی شعریات اور ماورائی فضا' میں ماورائی حسیت کی تشکیل کو ان لفظوں میں ابھارا ہے وہ لکھتے ہیں:

''اس فضائے اضطرار میں جہاں 'نہ قلعۂ افلاک' بند ہو چکے ہوں، سیارے پر سمیٹے طائروں کی مانند بیٹھے ہوں وہاں فتنہ وشر کا اضطرار، اصنام دیر کا اضطراب، گردش بخت یزید اور طالع حضرت عباس کا بیدار ہونا، یہ تضادِ منظر نہیں بلکہ منظر کی دونوں طرفوں کو کھولنے کی ایک کامیاب کوشش نظر آتی ہے اور اسی سے اس ماورائی فضا کی تشکیل بھی ہوتی ہے۔''

(انیس اور دبیر: مرتبہ گوپی چند نارنگ، ساہتیہ اکادمی، 2005، ص 207)

مذکورہ 'سراپا' کے علاوہ دبیر کے بہت سے سراپے ایسے ہیں جن کی فضا ماروائی معلوم ہوتی ہے۔ مثالوں کی کمی نہیں ہے۔ دبیر کے یہاں فقط آمد، سراپا، چہرہ وغیرہ میں ہی نہیں بلکہ دوسرے اجزائے ترکیبی میں بھی ماورائی حسیت کے نمونے دیکھنے کو مل جاتے ہیں۔ دبیر کی مرثیہ گوئی کا یہ اختصاص ہے کہ ہم ماورائی حسیت کو اپنے عمیق مطالعے سے حاصل کر لیتے ہیں۔

مختصر یہ کہ دبیر کی شاعرانہ دنیا میں ایک ماورائی دنیا بھی ہے جس کا مشاہدہ اور تجربہ تو قاری کو نہیں ہے لیکن اسے مرثیے کے مختلف النوع بند کے مطالعے سے حاصل ہو جاتا ہے۔ اس کے دورن میں ایسی ماورائی حسیت گھر کر لیتی ہے کہ جو کبھی زائل نہیں ہو سکتی۔ اس کے ذہن ودل میں ماورائی تصویر پوری طرح روشن ہو اٹھتی ہے۔ غور کیجیے تو معلوم ہوتا کہ نامعلوم شہر ماورا میں شریک سفر ہم بھی ہیں۔ ہمارا یہ سفر دبیر کے مرثیوں میں اتنا طویل ہو جاتا ہے کہ ماورائی حسیت کے ہم گرویدہ ہو جاتے ہیں۔ ہم ماورائی کیفیت کو محسوس کرتے ہیں اور ماورائی فضا کی تشکیل کے لیے دبیر کی صناعی کی داد دینے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے دبیر کے یہاں ماورائی حسیت کی جستجو شاعر کی پروازِ سخن کو معتبر بناتی ہے اور استحکام بھی عطا کرتی ہے۔

فاضل احسن ہاشمی

ذوالفقار سخن مرزا اسلامت علی دبیر

بار سجدہ ادا کیا تہ تیغ بوجھ اِک سر پہ تھا اتار دیا

خدائے سخن کا یہ شعر دراصل مرثیہ کا نقطۂ آغاز ہے حالانکہ پہلا مرثیہ حضرت برہان الدین جانم نے دکن میں اور شمالی ہند میں روشن علی سہارنپوری یا سہارنگپوری نے عاشورنامہ کی شکل میں لکھا۔لیکن تذکرہ نگاروں نے مرزا رفیع سودا کو مرثیہ کا اولین پیغمبر قرار دیا اور یہی بات ایک دکنی نے کہی کہ میر صاحبان کتنا ہی فخر کریں ہر صنف میں مرزا کا سکہ چل رہا ہے۔ یہاں تک کہ نثر ملول اگر ہے تو مرزا رسوا کی وجہ سے توانا و تندرست ہے۔

سودا نے کہا ہے کہ ''مشکل ترین دقائق مرثیہ کی صنف کو پایا اس میں محتشم سا عزو کسو نے نہ پایا''۔مرزا سودا کے اس بیان پر بحثیں ہوں تو ہوں لیکن حقیقت یہ بھی ہے کہ صنف مرثیہ کو ادبی وقار و منزلت عطا کرنے والے مرزا سودا کی طبیعت ہمہ گیر تھی انھوں نے مرثیہ گوئی میں کسی مقرر راستے پر چلنا پسند نہیں کیا بلکہ اس صنف کو ادبی حیثیت دینے کے لیے مختلف امکانات پر غور کیا۔انھوں نے مرثیوں میں ہندوستانیت پیش کر کے قومی یکجہتی کا رنگ بخوبی ابھارا ہے۔ملاحظہ کیجیے:

شہا تو دے مجھے توفیق گریہ وزاری اور اس کے ساتھ کسی مملکت کی سرداری
کیا کروں میں ترے تعزیے کی تیاری ہمیشہ آگے محرم کے اک مہینہ سے

سودا تھے جنھوں نے بہت سارے میر صاحبان کے بیچ میں اس صنف کا لنگر سنبھالا اور لکھنؤ میں مرزا سلامت علی دبیر نے اس صنف کو وہ منزلت، وقار اور مرتبہ بخشا کہ آج اردو کے عظیم شعرا میں انیس و دبیر کے تذکرہ کے بغیر کام نہیں چلتا۔فراق گورکھپوری کے بارے میں بزرگوں سے سنا ہے کہ وہ کہتے تھے انیس و دبیر ہمارے ادبی پیغمبر ہیں۔ان کا نام حضرت کے ساتھ لیا جائے یہ صنف شاعری کے شمس و قمر ہیں ان کی وجہ سے آج ہم عالمی ادب میں سر اٹھا کر بڑے شعرا سے آنکھیں ملاتے ہیں۔مرزا دبیر انیسویں صدی کے آغاز میں

صرف چودہ برس کی عمر میں ایسے شاعر ہو گئے تھے کہ آتش جیسا بلند مرتبہ شاعر ان کی تعریف میں رطب اللسان نظر آتا ہے یہ وہی دبیر ہیں جنھوں نے اپنے استاد میر ضمیر کے سامنے برجستہ سڑک سے گزرتے ہوئے جنازہ اور بارات کے لیے کہا تھا:

کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے   کسی کا کندہ نگینہ پہ نام ہوتا ہے
عجب سرا ہے یہ دنیا کی جس میں شام وسحر   کسی کا کوچ کسی کا مقام ہوتا ہے

نصیر الدین حیدر کے عہد میں مرزا دبیر بحیثیت مرثیہ نگار شہرت حاصل کر چکے تھے اور رجب علی بیگ سرور نے فسانۂ عجائب کے دیباچہ میں انھیں ''ناظم خوب دبیر مرغوب'' کے لقب سے سرفراز کیا ہے۔ مرزا ہادی رسوا بھی ناول امراؤ جان ادا میں جب ایک نواب صاحب کا ذکر کرتے ہیں تو لکھتے ہیں:

نکلی غلاف نور سے شمشیر جوہری

یہ اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ اس وقت بھی یعنی 1899 میں مرزا دبیر کی شہرت نصف النہار پر تھی حالانکہ وہ اس دار ناپائیدار سے رہ گزار عالم بقا ہو چکے تھے۔

پروفیسر مرزا محمد زماں آزردہ نے لکھا ہے کہ ''مرزا دبیر اردو شعر وادب میں انیسویں صدی کے ایک اہم اور قد آور شخصیت ہیں۔ مولانا شبلی نے موازنہ انیس و دبیر میں غیر جانب دارانہ نقد و تحقیق کے فرائض صحیح طور انجام نہیں دیے ہیں جس سے شائقین مرثیہ مغالطہ میں مبتلا ہو گئے، ان لوگوں میں جنھوں نے شبلی کو پڑھا اور مرزا دبیر کو نہیں پڑھا تھا ان کا ذہن دور سے مرزا دبیر کو دیکھتا رہا اور جو مرزا دبیر کو جانتے تھے، ان کو سنا تھا، ان کا کلام پڑھا تھا، وہ برافروختہ ہوئے اور 'موازنہ انیس و دبیر' کے جواب میں کئی کتابیں منظر عام پر آ گئیں۔ ان میں 'حیات دبیر'، 'المیزان'، 'ردالموازنہ' اور 'تردید الموازنہ' اہم ہیں۔ مگر سانحہ اصل میں یہ ہو گیا کہ مولانا شبلی کے نظریات کی اشاعت کے لیے زبردست ادارہ تھا جو شبلی کا موازنہ تواطر سے شائع کرتا رہا۔ مرزا دبیر جیسے کثیر الکلام صنعت گر اور عالی تخیل شاعر کا کلام ہر ایک نہیں پڑھ سکتا، چھپے ہوئے کلام کا تو یہ حال ہے کہ دفتر ماتم بیس جلدیں کہیں پر یکجا نہیں ملتیں۔ مرتضیٰ حسین فاضل لکھتے ہیں ''دفتر ماتم کی تلاش لکھنؤ سے لاہور تک جاری ہے اتفاق ہے کہ اب تک اس کی بیس جلدیں یکجا دیکھنے میں نہیں آئیں۔''

نول کشور کی چھپی ہوئی دو جلدوں کا حال بھی وہی ہے اور غیر مطبوعہ کلام کچھ تو مکان کے دب جانے سے ضائع ہو گیا، کچھ مختلف لوگوں کے پاس بکھرا پڑا رہا۔ ہنوز غیر مطبوعہ کلام ان کے پوتے مرزا صادق صاحب صادق کے پاس محفوظ ہے جو عام لوگوں کی نظر سے مخفی ہے اس لیے اکثر لوگوں نے آنکھ بند کر کے مولانا شبلی کی رائے پر اعتبار کر لیا۔

یوں تو مرزا دبیر کے مرثیوں کی تعداد کا تعین بہت مشکل ہے۔ افضل حسین ثابت نے 'حیات دبیر' میں چار سو سے زائد مراثی شمار کیے ہیں اور یہ دو مطلع والے نہیں ہیں دو مطلع کا مطلب یہ ہے کہ ایک ہی مرثیہ میں جب دو مطلع ہوتے تھے تو اسے ایک ہی مرثیہ شمار کرتے تھے بعض لوگ مطلع کے بنیاد پر مرثیوں کی تعداد کا تعین کرتے تھے۔ مرزا دبیر کی شہرت کا یہ عالم تھا کہ ان کے استاد میر ضمیر جو خود مرثیہ میں طرز جدید کے موجد ہیں۔ وہ فخریہ کہتے تھے:

کہتے تھے یہ سب لوگ ضمیر آیا ہے   اب کہتے ہیں استاد دبیر آیا ہے

کسی نامور استاد کا اپنے شاگرد کی اس طرح توصیف کرنا ادبی تاریخ کا نادر ترین پہلو ہے۔

دبیر کے بارے میں آپ سب حضرات مجھ کم علم سے زیادہ واقف و باخبر ہیں، اور اتنے مقالے پڑھے گئے ہیں پڑھے جائیں گے جن میں دبیر کی دقت پسندی روایات و تلمیحات کا بیان ان کا اچھوتا پن، احادیث و آیات سے استفادہ خاص طور سے مرزا دبیر کی بے مثال صنائی کا تذکرہ کیا گیا ہے اور کیا جائے گا۔ لیکن انھوں نے ایسی صنعتیں بھی برتی ہیں جو ان کے بعد نہ برتی جاسکیں۔ مثلاً ایک مصرع دیکھیے۔

''یہ فرش با آداب اک آقا کا شرف ہے''

اس مصرع میں صنعت مقلوب کل ہے یعنی اس مصرع کو الٹ کر اگر پڑھیں تو بھی یہی مصرع بنے گا اس صنعت میں پورا مرثیہ نظم کیا ہے۔

دبیر نے 172 ابناد (بند کی جمع ضرورت کے تحت وضع کی ہے) کا ایک مرثیہ صنعت غیر منقوطہ میں کہا ہے جس کو اکثر انیس یہ کہتے تھے مہمل ہے۔ مرثیہ کا مطلع یوں ہے۔

مہر علم سرور اکرم ہوا طالع

(صنعت عاطلہ، مہملہ غیر منقوطہ)

دبیر کا وصف یہ تھا کہ صنعتوں کا استعمال کرتے تھے مگر مرثیہ کی فضا آفرینی کو متاثر نہ ہونے دیتے تھے اور سامعین کو یہ احساس بھی نہیں ہوتا تھا کہ وہ کون سی صنعت سے متعارف ہو رہے ہیں۔ انھوں نے تلمیحات سے اردو شاعری کو مالا مال کر دیا۔ نہ جانے کتنے لوگ ہیں جو سبعہ سیارہ کی ترکیب سے بھی واقف ہوئے اور انھوں نے جانا کہ چاند سورج زہرہ مشتری مریخ عطارد اور زحل ستاروں کے نام ہیں۔ چونکہ دبیر منشی فلک ہے اور عطارد کا دوسرا نام ہے اس لیے مرزا دبیر نے خصوصیت سے اپنے مراثی میں نجوم کا ذکر کیا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ دبیر نے اپنے غیر منقوطہ مرثیہ میں اپنا تخلص عطارد کیا ہے۔ دبیر نے شعوری طور پر اس کی کوشش کی کہ مرثیہ کو عقیدت و احترام کے ساتھ سنا ہی جائے اور زمانہ بھی یاد رکھے ان مراثی کے سننے والے یا سمجھنے والے ہمہ

شمانہ تھے بلکہ دستار علمیت اور قبائے ذہانت سے بھی ممتاز تھے۔

مرزا دبیر کا جہاں اور جب بھی تذکرہ ہوتا ہے ان کی صنائی ناگزیر حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ ویسے تو نجم الغنی رامپوری نے 'بحر الفصاحت' میں بے شمار صنعتیں گنائی ہیں مگر یہ صنعتیں مرزا دبیر کے قدموں کو بوسہ دیتی نظر آتی ہیں۔ یہاں نہ تو موقع ہے اور نہ میرے پاس علم کہ میں ان کی تمام صنعتوں کی نشاندہی کرسکوں اس لیے صرف ایک صنعت کی طرف متوجہ کرر ہاہوں اس صنعت کا نام 'بحر الفصاحت' میں کہیں نہیں ہے۔

میرے اساتذہ کا فیضان ہے کہ میں نے خود وضع کیا ہے اور اس کا نام 'صنعتِ استفہام اقرار' رکھا ہے۔ دبیر کے یہاں اس صنعت کا اتنا حسن کارانہ استعمال ہے کہ مذاق شعر کو وجد آتا ہے اور تمیز سخن بالیدہ ہوتی ہے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے　　رستم کا جگر زیر کفن کانپ رہا ہے

ہر قصر سلاطین زمن کانپ رہا ہے　　سب ایک طرف چرخ کہن کانپ رہا ہے

شمشیر بہ کف دیکھ کے حیدر کے پسر کو

جبریل لرزتے ہیں سمیٹے ہوئے پر کو

راحت کے محلوں کو بلا پوچھ رہی ہے　　ہستی کے مکانوں کو فنا پوچھ رہی ہے

تقدیر سے عمر اپنی قضا پوچھ رہی ہے　　دوزخ کا پتہ فوج جفا پوچھ رہی ہے

غفلت کا تو دل چونک پڑا خوف سے ہل کر

فتنے نے کیا خواب گلے کفر سے مل کر

یہاں لفظ 'کس' کا مشار الیہ جناب عباس ابن علی ہیں لیکن اس لفظ 'کس' کا استفہام کئی طرح سے سامعین کو متوجہ کرتا ہے۔ اس ایک لفظ سے ابلاغ و ترسیل کی ساری تہیں کھلتی جاتی ہیں۔

دبیر نے متذکرہ 'صنعت استفہام اقرار' کا استعمال اپنے کئی مرثیوں میں کیا ہے جن میں سے کچھ مطلع حاضر کیے جارہے ہیں۔

پرچم ہے کس علم کا شعاع آفتاب کی

کس کا علم حسین کے منبر کا زیب ہے

دبیر کو یہ امتیاز بھی حاصل ہے کہ انھوں نے مرثیہ کو مکمل بیانیہ بنانے کیلیے لفظ 'جب' سے اکثر اپنے مراثی کا آغاز کیا ہے یا لفظ 'جب' کا برمحل استعمال کیا ہے۔

جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب

جب صبح شب قتل ہوئی رن میں نمودار

جب شامیوں میں صبح کی نوبت کا غل ہوا

ڈاکٹر تقی عابدی نے اپنے مضمون 'مراثی دبیر میں ااستعاراتی نظام کا ہجوم' میں لکھا ہے کہ ''مرزا دبیر کے تقریباً 80 (اسی) کے قریب مراثی لفظ 'جب' سے شروع ہوتے ہیں جو قرآنی لفظ 'اذا' کی نقل ہے۔ یہاں سامعین کے ذہن کو شاعر لفظ 'جب' سے جھنجھوڑ کر فوراً کربلا کے میدان میں لاتا ہے۔''

جب پریشاں ہوئی مولا کی جماعت رن میں — ہر نمازی کو پسند آئی اقامت رن میں

قبلہ دیں نے کیا قصد عبادت رن میں — شکل محراب نبی تیغ شہادت رن میں

غل ہوا اس کو امام دو جہاں کہتے ہیں

تیغوں کے سائے میں شبیر اذاں کہتے ہیں

دست بستہ سر جھکا کے بصد ادب یہ عرض کروں گا کہ دبیر کو اولیت کا شرف حاصل ہے انہوں نے لفظ 'جب' سے بیانیہ کی بنیاد ڈالی ورنہ

جب قطع کی مسافت شب آفتاب نے

جب خاتمہ بخیر ہوا فوج شاہ کا

جب رن میں سر بلند علی کا علم ہوا

جب تیغ ید اللہ کھنچی دشت وغا میں

جب آخری رخصت کو حسین آئے حرم میں

جب خاتمہ بخیر ہوا فوج شاہ کا

وغیرہ شاید ہم کو پڑھنے کو نہ ملتے۔

میر انیس کے تقریباً 65 (پینسٹھ) مراثی لفظ 'جب' سے شروع ہوتے ہیں۔

دبیر خدیو سخن تھے جاں نثار سخن تھے۔ انہوں نے مرثیوں کو اپنی ذوالفقار سخن سے سجا سنوار کر اس مسند پر بٹھا دیا ہے آسماں پر چاند و سورج تو چمکتے ہی رہتے ہیں اہل علم دبیر فلک کے مداح تھے اور رہیں گے۔

انیس کون خدیو سخن خدائے سخن — دبیر جان سخن خالق بنائے سخن

نشانہ ایک تھا دونوں کا دو کمانیں تھیں — یہ ذوالفقار کی گویا کہ دو زبانیں تھیں

O

زبیر شاداب

مرثیہ اور مطالعہ دبیر کے آداب

دنیا میں دو حکیمانہ حقیقتوں پر اکثر اتفاق کیا گیا ہے۔ اول یہ کہ علم واحد نیکی ہے اور دوم یہ کہ جہل واحد بدی۔ اردو مرثیے، نیکی اور بدی کے رزم نامے ہیں، جس میں ایک طرف حضرت امام حسین علم کے روشن مینار ہیں تو دوسری جانب یزید جہالت کی کھائی ہے۔ دنیا ہمیشہ سے ان ہی دو متضاد حقیقتوں یعنی نیکی و بدی یا حق و باطل کی رزم گاہ رہی ہے۔

مرثیہ دراصل قصیدہ، مثنوی اور غزل کے فنی امتیازات کے انضمام سے تشکل پایا۔ گویا قصیدے کی طرح مرثیہ بھی اوصاف اور مثنوی کی طرح ربط و تسلسل کے بیان کا فن ہے اور رثائی شاعری کی فطری روانی غزل کی مرہون منت ہے۔ لیکن اس شرط کے ساتھ کہ متن کی رثائی جہت، بیان پر غالب ہو۔ شخصی مرثیے سے قطع نظر سردست مرثیے کی اُس نوع پر توجہ مرکوز کرنا مناسب ہوگا کہ جس میں نہ صرف یہ کہ حضرت امام حسین اور اہل بیت کے اوصاف یعنی حق شناسی و حق پرستی، فقر و غنا، صبر و تحمل، سلیقۂ بزم و مہارت رزم، ثابت قدمی، خدائے برتر کے احکامات، ختم رسل کی عنایات، حضرت فاطمہ کی تعلیمات، فاتح خیبر کے اعتقادات، قرآن کریم کی ہدایات اور جذبۂ حریت و شہادت کے علاوہ میدان کربلا کے کرداروں کے اعمال، جذبات، خیالات، افکار، گفتار، نفسیات اور ان کے داخل و خارج کے تمام تر معاملات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ مرثیے حق و باطل کے رزم نامے ہیں جن کی شعریات عرب کی مٹی کو ہند ایرانی شعری روایت اور معاشرتی شعور کے عطر سے گوندھ کر تشکیل دی گئی ہے۔ اس میں قصیدے کی شوکتِ لفظی، مثنوی کا بیانیہ انداز اور غزل کی طرح داری شیر و شکر ہو گئے ہیں۔

ادبی مطالعات کے تقاضے صنف کی تخلیقی نوعیت، موضوعات اور ہیئت کے لحاظ سے بدلتے رہتے ہیں۔ بیانیہ پر مشتمل تخلیقات کے مطالعہ و محاکمہ یا اس کی سماعت کے دوران ان امور پر توجہ مرکوز کرنے کی ضرورت ہوتی ہے کہ جس مقام، عہد اور معاشرہ و تہذیب سے شاعر اور متعلقہ متن کا تعلق ہے اس کی عکاسی کس

طرح پر یا کس طرز میں کی گئی ہے۔اس شاعر اور اس کے معاشرے کا ادبی معیار اور لسانی سروکار کس نوعیت کا رہا ہے؟ مزید یہ کہ معاملہ اگر رثائی شاعری کا ہے تو موضوع کے تقدس، شاعر کے عقیدے اور سامعین و ناظرین کے جذبے کی اہمیت دوبالا ہو جاتی ہے۔ پھر یہ بھی تو ہے کہ بیانیہ شاعری میں طریقۂ تخلیق اور طرز ادائیگی، کردار کی شخصیت، موقع و محل کی مناسبت، داخلی کیفیات اور خارجی معاملات کے مطابق و موافق ہوں۔اس حقیقت سے بھلا کون انکار کرے گا کہ مرثیے کا ایک سلیقہ منداد بی نظام اور اس کی بالیدہ تہذیبی روایت ہے۔ اس نظام و روایت کا تعلق مرثیے کی تخلیق، قرأت اور سماعت سے بہ یک وقت ہے۔اس صداقت کے مسلمہ ہونے میں بھی کسے کلام ہوگا کہ دبیر و انیس کا زمانہ تخلیقی تزئین کی معراج کا زمانہ ہے۔اس امر کی حمیت پر کس کو تکلف ہوگا کہ مرثیے کا موضوع حق و باطل کی ایسی جنگ ہے۔جس میں ایک جماعت اس لیے آمادہ جنگ تھی کہ حق زندہ رہے، بھلے ہی وہ مر جائیں اور دوسرا فرقہ اس وجہ سے جنگ کے لیے تیار تھا کہ حق مر جائے لیکن وہ زندہ رہیں۔ چہرہ سے بین تک کے مراحل سے محسوس ہوتا ہے کہ موضوع اور فن کے لحاظ سے مرثیہ رزمیہ اور المیہ کی تحلیلی صورت ہے۔اس میں رزمیہ کی کیفیت یوں پیدا ہو جاتی ہے کہ یہ منظوم طویل بیانیہ ہے۔اس کے کردار، بلا تفریق مذہب و ملت، فطری طور پر اپنی عظمت کا اعتراف بہر حال، بہر صورت کراتے ہیں۔اس کے مضامین نہ صرف یہ کہ ارفع و پُرشکوہ (Subline)، پاکیزہ و طاہر (Elegant) اور آفاقی (Universal) اہمیت کے حامل ہیں بلکہ خیمۂ حسینی کے عظیم الشان کرداروں کے اوصاف، بالخصوص امام حسین کی شخصیت، یعنی ان کا صبر و تحمل، ان کی ثابت قدمی، ان کا حوصلہ، ان کی جرات، ان کا فیصلہ، ان کی شجاعت، ان کا تقدس، ان کی عقیدت و عظمت تو کجا ان کے جاں نثاروں کے شفاف و منور کردار تمام عالم انسانیت کو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے متاثر کرنے کی قوت رکھتے ہیں۔یعنی رزمیہ سے دوسری مطابقت کی ایک صورت یہ ہوئی۔اسی موقع پر ایک بات اور ذہن نشین کر لی جائے کہ رثائی شاعری میں زبان کو بہر صورت پُرشکوہ و باوقار (Lofty)، عظیم (Grand) اور نفیس (Elegant) ہونے کے ساتھ ساتھ بدیع و بیان کے زیورات سے مزین ہونا چاہیے۔اس میں عامی، علاقائی اور غیر معیاری زبانوں کا استعمال مستحسن نہیں مانا جاتا۔اردو کی رثائی شاعری میں دبیر و انیس کا کمال یہ ہے کہ ان دونوں عظیم شاعروں نے سانحۂ کربلا کے موضوع کو برتنے میں زبان، ادب، جمالیات، بدیع و بیان، رَس اور بھاؤ کے تمام اقسام بَہَر کے مطابق سُر اور لَے کے سبھی مدارج کا اس فن کاری سے استعمال کیا کہ ان کے کلام کے مطالعے کے بعد خوب سے خوب تر کی خواہش مٹ جاتی ہے۔انیس سے قطع نظر دبیر کی بات کی جائے جنہوں نے ۱۲۴۰۰۰ اشعار کہے، جو ۱۰۶ موضوعات پر ۱۳۳۲ رباعیوں کے علاوہ ۷۷۰ سے زائد مراثی میں استعمال ہوئے ہیں۔ظاہر ہے کہ ان سبھی اشعار کا معیار یکساں نہیں ہوگا۔لیکن کیفیت

وکمیت کے لحاظ سے دبیر کو دبستان لکھنؤ کی رثائی شاعری کے حوالے سے بلاغت کا امام تسلیم کرنے میں کوئی تکلف نہیں ہونا چاہیے۔ بقول شبلی فصاحت کے بغیر بلاغت اور بلاغت کے بغیر فصاحت کا تصور ناممکن ہے۔ اس نقطہ نظر سے دبیر فصاحت کے بھی امام ہو جاتے ہیں۔ ان کا بیشتر کلام صحیح معنی میں مقتضائے حال کے موافق ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں جمیل جالبی نے لکھا ہے کہ:

> ''میر انیس ان عناصر پر قدرت رکھتے ہیں جو مثنوی سے تعلق رکھتے ہیں۔ .....
> مرزا دبیر ان عناصر میں کامل ہیں جو قصیدے سے تعلق رکھتے ہیں اور ان کا رنگ و آہنگ بھی قصیدے کی طرح کا ہے۔ رزم کے لیے یہ پُرشکوہ و شاندار طرز نہایت مناسب ہے۔''[1]

اس لحاظ سے کسی کو کسی پر فوقیت دینا مناسب نہیں۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ مذاق زمانہ اور شعری فنکاری کے تقاضوں کی تکمیل دبیر سے بہتر ان کے کسی بھی معاصر نے نہیں کیا۔ دبیر کی شاعری میں اگر بدیع و بیان کی دبازت ہے تو انیس کے کلام میں نزاکت۔ سراپا و رزم اور مدح میں دبیر بلند نظر آتے ہیں تو منظر و جذبات نگاری میں انیس سبقت لے جاتے ہیں۔ دبیر احساسی کیفیت کی نمائندگی کرتے وقت کرؤن رَس پر رَودر اور شرنگار پر ویر رَس کو فوقیت دیتے ہیں جبکہ انیس نے کرون اور ادبھُت کے بعد شانت رَس کا استعمال بہت رچ رچاؤ سے کیا ہے۔ رَس، بھاؤ، لسانی مزاج اور تخلیقی رویوں کی بنیاد پر دبیر و انیس کے رنگ ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہوئے بھی یکساں اہمیت کے حامل ہیں۔ البتہ دبیر کی شاعری کا مطالعہ یہ باور کراتا ہے کہ ان کی خلاّقیت، الفاظ اور مضامین و معنی سے یکساں سرورکار رکھتی ہے۔ موقع و محل اور کرداروں کی عمر، مرتبے اور جنس کے لحاظ سے موافق زبان کا استعمال ان کا امتیاز ہے۔ اس وصف پر تو شبلی نے بھی اظہار خیال کیا ہے لیکن مثال دیتے وقت دبیر کے ساتھ ان کا رویہ منصفانہ نہیں رہا۔ موازنے میں شبلی فرماتے ہیں کہ:

> ''تحریر بلیغ اس وقت ہوئی ہے جب واقعات کے بیان میں جس درجہ و رتبہ اور جس سن و سال کے لوگوں کا ذکر آئے، اسی قسم کے طرز خیال اور طریق ادا کو ملحوظ رکھا جائے۔''[2]

بیان میں طرز خیال اور طرز ادا کی جب بات نکل ہی پڑی ہے تو انیس و دبیر کے ایک ایک مشہور مصرعوں پر گفتگو کر لی جائے۔ دبیر کا مصرع ہے کہ ''جیسے مکاں سے زلزلے میں صاحب مکاں'' اور اسی مضمون کو انیس نے یوں باندھا ہے ''جیسے کوئی بھونچال میں گھر چھوڑ کے بھاگے'' شبلی نے فصاحت پر گفتگو کرتے ہوئے فرمایا ہے کہ:

''کلام کی فصاحت میں صرف لفظ کا فصیح ہونا کافی نہیں ہے، بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ جن الفاظ کے ساتھ وہ ترکیب میں آئے ان کی ساخت، ہیئت، نشست، سُبکی اور گرانی کے ساتھ اس کو خاص تناسب اور توازن ہو۔''[۳]

اس سلسلے میں عرض یہ کرنا ہے کہ انیس کے مصرعے میں تین ہائیہ آوازوں یعنی 'بھ، گھ، چھ' اور ایک کوز آواز یعنی 'ژ' کا استعمال ہوا ہے۔ یہ آوازیں جمال سماعت اور صوتی حسن کے لحاظ سے شستہ و سُبک اور شیریں وخوش آہنگ آوازوں کے زمرے میں شامل نہیں ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ انیس نے پورے مضمون کو ایک ہی مصرعے میں سمو دیا ہے جبکہ دبیر کے مصرعے میں زلزلے کے سبب بھاگنے کا فعل استعمال نہیں ہو سکا ہے۔

جو لوگ دبیر کی ثقالت کے شاکی ہیں، وہ اکثر اس بات کو نظر انداز کر گئے ہیں کہ کلام دبیر کے مطالعے کے آداب ہیں ان کے عہد کے لکھنوی تہذیبی مزاج اور ادبی معیار کے پیمانے کے سوا دبیر کی جدت مضامین، خیال آفرینی، ندرت بیان، رعایت لفظی، مرصع سازی، صرفی پیچیدگی، معنیاتی تہہ داری اور صناعی و پُرکاری کو خاطر میں لائے بغیر ان کی تخلیقی بوالعجبی کا نہ تو مکمل احاطہ کیا جا سکتا ہے نہ ہی تعین قدر۔ دبیر و انیس کے عہد میں شعر و شاعری کا بنیادی وصف قوت لسانی کے ذریعہ مرعوب کرنا قرار پایا تھا، حالانکہ بے باگ تخیل، بے لوث عقیدت اور بے کراں زبان و بیان کی روانی نے موضوع اور طریقہ اظہار کو کس قدر مرصع و مصنوعی بنا دیا تھا اس کا ہوش کم ہی شعرا کو رہا۔ مثلاً دبیر کی سراپا نگاری اور رزم نگاری میں جو فن کاری اور جس نوعیت کی لسانی عظمت کے نمونے موجود ہیں ان کا مطالعہ کرتے وقت لکھنؤ کے لسانی مذاق و معیار کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ تسلیم کرنے میں قطعی قباحت نہیں ہوگی کہ دبیر کے مدمقابل صرف دبیر ہی آ سکتے ہیں۔ موقعے کے مطابق الفاظ، تشبیہات، استعارات اور علامات کا استعمال اکثر و بیشتر اوقات اس طرح کیا گیا ہے کہ جو مناظر تشکیل ہوئے ہیں، وہ اپنے تمام رنگ و آہنگ کے ساتھ متحرک نظر آتے ہیں۔ سراپا نگاری میں جس قدر شرنگار رَس کا اور رزم نگاری میں ویر رَس کا استعمال دبیر نے کیا ہے اور جس انداز میں کیا ہے، وہ انہیں کا حصہ ہے۔ اور پھر ہم یہ کیوں بھول جاتے ہیں کہ دبیر اپنے زمانے کے غیر معمولی علم و فضل کے مالک تھے۔ وہ اہل زبان بھی تھے اور زبان دان بھی تھے، عربی فارسی، تاریخ، فلسفہ، منطق کا علم اس پر مستزاد۔ ان کی لسانی بازی گری کا ایک نمونہ سماعت فرمائیں:

کھولی گرہ پہ موئے کمر کو خبر نہ تھی — یہ مبتدا وہ تھی کہ خبر کو خبر نہ تھی

اور بیچ میں وہ گزر گراں ابرالحذر — جس طرح واو عطف کا مابین خیر و شر

لکھنے کی اور پڑھنے کی ابجد سے ہے بنا　　اب جدو کدِ ثنائے فرس میں کروں میں کیا
سُم اس کا اپنے پیش سے بالجزم ہے بنا　　ترکیب زیر سے یہ زبردست ہے خفا
اعراب خوب رکھتی تھی مولا کی ذوالفقار　　تھا پیش سے عیاں کہ اجل کی ہے پیش کار
کسرہ سے کسرِ شانِ مخالف تھی آشکار　　فتحہ سے فتح یاب رہی وقتِ کارزا

کیا یہ عرض کرنا بھی لازم ہوگا کہ قواعد وہجا و ترسیم کی اصطلاحات کے استعمال کے ساتھ ہی رموزِ اوقاف کے ذریعہ کتنی رعایتیں پیدا کی گئی ہیں؟

دبیر سراپا نگاری میں یکتائے روزگار ہیں۔ اگر سراپا کے اشعار پر نظر ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ الفاظ صَوت وسُر سے سجے سجائے، لطافت وشیرینی وروانی سر پُر، معنیاتی جمال کی دعوت دیتے ہیں۔ اب یہ قاری کے صواب دید پر منحصر ہے کہ اس کی رسائی کہاں تک ہو پاتی ہے۔ پہلا بند حضرت محمد بن مسلم و حضرت ابراہیم بن مسلم اور حضرت عون و حضرت محمد سے متعلق ہیا ور دوسرا بند حضرت عبّاس سے تعلق رکھتا ہے۔

ہیں پاس پاس مسلم و زینب کے یادگار　　اک جابہ چار چاند ہیں یا آفتاب چار
ذی قدر و ذی مراتب و ذی جاہ و ذی وقار　　جاں باز و سرفروش و نمودار و نام دار
عارض وہ پھول سے کہ تصدّق بہار ہے
وہ کم سنی کہ جس پہ جوانی نثار ہے

کیوں عرش ذوالجلال کا سرتاج 'عین' ہے　　کیوں حرفِ 'با' دلِ نبیِ مشرقین ہے
روشن 'الف' سے نام امیرِ حُسین ہے　　وجہِ حسن سے 'سین' شریکِ حسین ہے
سب صورتوں سے حق نے فضائل دکھائے ہیں
عباس کے خِطاب میں یہ حرف آئے ہیں

حضرت عون و محمد کی مدحت، صنعت لف ونشر اور دبیر کی زبان دانی سماعت فرمائیں:

دو نیزے دو رہوار دو شمشیریں دو صفدر دو شمعیں دو پروانے دو دریا دو شناور
دو بجلیاں دو صاعقے دو موجیں دو کوثر دو ابر تھے دو رعد دو باراں تھے دو اختر
دو شمعیں دو پروانے دو دریا دو شناور
دو سانپ دو طاؤس دو شاہیں دو مَلَک تھے

دبیر کی زبان دانی اور تخلیقی قوت کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ یہ بند رزم کے تمام تقاضے پورا کر رہا ہے، اس میں الفاظ کی کیفیت نہ صرف یہ کہ جلال کے رتبہ عالیہ پر فائز نظر آئے گی بلکہ سامع اور قاری کو رزم گاہ

میں شرکت کی دعوت بھی دے گی۔ بند ملاحظہ ہو:

جب پریشاں ہوئی مولا کی جماعت رن میں ہر نمازی کو پسند آئی اقامت رن میں
قبلۂ دیں نے کیا قصدِ عبادت رن میں شکلِ محراب بنی تیغ شہادت رن میں
غل ہوا اِس کو امامِ دوجہاں کہتے ہیں
تیغوں کے سائے میں شبیر اذاں کہتے ہیں

اس بند میں جس سلیقے سے ذو استعاراتی نظام قائم کیا گیا ہے وہ سلیقہ بہت کم شعراء کو میسر آتا ہے۔ ملاحظہ ہو کہ پریشان کے معنی نماز کے بعد جماعت کا منتشر ہونا بھی ہے اور مضطرب و عاجز ہونا بھی۔ اسی طریقے سے جماعت بہ معنی صف کے بھی ہیں اور جتھا یا گروہ کے بھی۔ نمازی بہ معنی صلوٰۃ کا پابند بھی ہوتا ہے اور پارسا و مجاہد بھی۔ اقامت یعنی نماز کے لیے کھڑے ہوتے وقت قیام کی صدا دینے کو بھی اقامت کہتے ہیں اور جنگ لڑنے کی جگہ اور تلوار کے پھل کے خمیدہ مقام کو بھی۔ قبلۂ دیں کی ترکیب جہتِ نماز کے لیے بھی استعمال ہوئی ہے اور مرکز نظام حیات یعنی حضرت امام حسین کے لیے بھی۔ قصد عبادت کے معنی نیتِ بندگی بھی ہے اور عزمِ جہاد بھی۔ محراب بہ معنی منبر یعنی قبلہ رخ اس مقام کے بھی ہیں جہاں سے امام نماز پڑھاتا ہے اور جنگ لڑنے کی جگہ نیز تلوار کے پھل کا خمیدہ حصہ بھی محراب کہلاتا ہے۔ تیغ شہادت کے معنی توحید و رسالت کا اقرار بھی ہے اور جلال کی گواہی بھی۔ غل ہونے کے معنی چرچا یا ذکر کرنے کے بھی ہیں اور زنجیر کے بھی۔ امام دوجہاں بہ معنی دونوں جہاں کا سردار بھی ہے اور دونوں جہان کو عبادت یعنی حق کا سبق دینے والا بھی۔ تیغ بہ معنی تلوار بھی ہے اور جلال بھی۔ اذان کہنا یعنی صلوٰۃ کے لیے صدا دینا بھی ہے اور آگاہ کرنا بھی۔ عرض مدعا یہ ہے کہ کلام دبیر یہ مطالبہ کرتا ہے کہ اس میں معنی کے متعدد ابعاد پوشیدہ ہیں، انھیں سمجھنے کے لیے معنی کے انتخابی پسند (Selectional Choice) پر توجہ مرکوز کرنے کی ضرورت ہے۔ دبیر کو یہ ہنر بڑی اچھی طرح آتا تھا کہ کسی بند حتیٰ کہ کسی مصرع میں وہ ایسی ترکیبیں یا ایسے الفاظ استعمال کردیتے تھے جن میں مانوس وغیر مانوس حوالہ جاتی، تلمیحی، علامتی، بدیعی، استعاراتی، زمانی، تاریخی، تہذیبی اور مذہبی معنی کے متعدد ابعاد منضم ہوجائیں۔ ان کے کلام میں پیچیدگی، ان کی اختراعی طبیعت کے سبب پیدا ہوتی ہے۔ مثلاً، ہر مرثیے، بلکہ ہر ایک بند میں نئے تلازمات و استعارات، نئی تشبیہیں وضع کرنے، تکریر و تکرار اور تواتر سے ایک نوع کی پرکشش صوتی نظام قائم کرنے، مضمون آفرینی کو نئی بلندی عطا کرنے اور صناعی کے بے بدل استعمال کی دُھن میں اکثر ان کی توجہ اس جانب مبذول نہیں ہوتی کہ سلاست و روانی اور نازک خیالی تعین کررہی ہیں اور پیچیدگی رجز سنا رہی

ہے لیکن اس سے بھی کون انکار کرسکتا ہے کہ دبیر نے جہاں نازک خیالی پر توجہ مرکوز کردی ہے، وہاں بھی کمال کردیا ہے۔ اس سلسلے میں چند بند ملاحظہ ہوں:

خورشیدِ رخِ شہ نے وہاں عکس جو ڈالا　　تب صبح کی مانند ہوا رن میں اجالا
حیران ہوئے سب مَلَکِ عالمِ بالا　　بولے کہ زہے قدرت اللہ تعالیٰ
ہم سمجھے تھے خورشید ہے اک چرخِ بریں پر
لو دوسرا خورشید یہ نکلا ہے زمیں پر

جب ماہ نے نوافلِ شب کو ادا کیا　　سرقبلہ رُو جھکادیا، ذکر خدا کیا
بڑھ کر صفِ نجوم نے بھی اِقتدا کیا　　سجدے میں شکرِ خالقِ ارض و سما کیا
در کھُل گئے عبادتِ ربِّ غفوُر کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نوُر کے

اب جس بند کو پیش کیا جارہا ہے اس میں دبیر نے حضرت عباس کے سراپا میں تلمیحات کے استعمال سے نہ صرف یہ کہ عبّاس کی شخصیت اور ان کی عظمت کا اظہار کیا ہے بلکہ نبیوں اور ولیوں کی تحسین اور ان کے اوصاف و معجزات سے واقفیت کی دعوت بھی دی ہے۔

یوسف ہے یہ کنعا میں، سلیماں ہے سبا میں　　عیسیٰ ہے مسیحائی میں، موسیٰ ہے دعا میں
ایوب ہے یہ صبر میں، یحییٰ ہے بُکا میں　　شبیر ہے مظلومی میں، حیدر ہے وَغا میں
کیا غم، جو نہ مادر نہ پدر رکھتے ہیں آدم
عبّاس سا دنیا میں پسر رکھتے ہیں آدم

دبیر کے سراپا و رزم کی بات تو کجا، وہ جب تعلّی بھی پیش کرتے تھے تو معنیاتی تہہ داری کا لحاظ بہرحال رکھتے تھے حالانکہ رعایتوں کے درمیان فطری تعلق قائم کرنے اور معنی کے مدارج کا پاس رکھنے میں بعض اوقات ان کی قوتِ لسانی زعم کا شکار ہوجاتی ہے۔ اس سلسلے کا ایک بند سماعت فرمائیں:

اے دبدبۂ نظم دو عالم کو ہلادے　　اے طنطنۂ طبعِ جزو کُل کو مِلادے
اے معجزۂ فکر فصاحت کو جِلادے　　اے زمزمۂ نُطق، بلاغت کو صَلادے
اے بائے بیاں، معنیِ تسخیر کو حل کر
اے سینِ سخن قاف سے تا قاف عمل کر

یہاں دبیر نے صرف شاعری کی شان و شوکت کی بات نہیں کی ہے بلکہ دبدبۂ نظم کی ترکیب کے ذریعے

انصرام وانتظامِ جاہ وجلال کی بھی گفتگو کی ہے۔ ذوق یا مزاج اور خمیر کی شان بان کا بھی ذکر کیا ہے۔ ایک طرف فصاحت کو آب وتاب یا صفائی دینے کا اظہار کیا ہے تو معجزۂ فکر سے یہ بھی توقع کی ہے کہ فصاحت کی جلوہ گری بھی ہو ساتھ ہی دھیمے اور سُبک سُروں کے ذریعے دعوتِ شنید بھی دی جائے۔ اسی طریقے سے بائے بیان سے یہ بھی التماس کیا ہے کہ معنی کی خوبی، اصلیت اور ماہیت کو ظاہر کرے۔ اخیر میں اپنی پسندیدہ روش کا اظہار کرتے ہوئے سخن کے شاہین کو یہ حکم دیا ہے کہ قاف تا قاف یعنی تمام عالم میں پرواز کر، دنیا پر محیط ہو جا یہاں تک کہ پریوں کے مسکن تک رسائی حاصل کر۔ بظاہر تو اس بند میں تعلّی کا بے مثل جلال موجود ہے لیکن شاعری کی مذکورہ جن صفتوں کے حصول کی دعا اور اطلاق کی خواہش ظاہر کی گئی ہے، اس سے یہ تاثر بھی قائم ہوتا ہے کہ دبیر کے پاس یہ صفتیں موجود نہیں تھیں۔ دوسری بات یہ کہ شاعر کے اوصاف اور شاعری کی صفات کا تعلق قائم کرنے پر محسوس ہوتا ہے کہ توپ سے بٹیر کا شکار کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ دبدبۂ نظم سے دو عالم کو ہلانے کی بات قابل قبول لیکن طنطنہ طبع سے جز وکل کو ملانے یا معجزۂ فکر سے فصاحت کو جِلا دینے کی خواہش اور پھر زمزمۂ نطق سے بلاغت کے استعمال کی دعوت والی باتیں بڑی حد تک بے میل سی ہوگئی ہیں۔ بقول شمس الرحمٰن فاروقی:

> ''معجزہ تو نبیوں کی صفت ہے''۔ اس سے فصاحت کا کام لینے کی آرزو، کم حوصلہ ہونے بلکہ غیر شاعرانہ توقع کی دلیل ہے۔ آخری شعر میں بائے بسم اللہ جیسی ترکیب یعنی بائے بیان کے ذریعے معنی تسخیر کو حل کرنے کی جستجو بھی دبیر جیسے خلّاق شاعر کی جستجو نہیں معلوم ہو رہی ہے۔ البتہ آخری مصرع ایسا ضرور ہے کہ جس میں صفت اور خواہش کے مابین اعتدال موجود ہے۔ فاروقی نے اس بند کا تجزیہ کرتے ہوئے یہ نتیجہ برآمد کیا ہے کہ ''دبیر کے یہاں شکوہِ الفاظ تو ہے لیکن شکوہِ معنی بہت کم ہے۔''[۴۴]

شبلی سے ماخوذ سخت طریقۂ تجزیہ کی بنیاد پر دبیر سے متعلق فاروقی صاحب کا محاکمہ، خود ان کے تنقیدی تصورات کے خلاف ہے۔ ان کا خیال کسی خاص کیفیت میں ظاہر ہوا ہے ورنہ ہمارے عہد کا اتنا بڑا نقاد یہ بھلا ایسی باتیں کیوں کر کرے گا جب کہ وہ خود بھی صنعتوں کو خاطر میں لائے بغیر ایک قدم نہیں چلتا۔ اس موقعے پر فاروقی صاحب کے ذہن میں یہ خیال کیوں نہیں آیا کہ فصاحت کی بنیاد ہی تحیّر پر رکھی گئی ہے اور اسے شاعر کا اعجاز تسلیم کیا گیا ہے۔ گویا فصاحت شاعروں کا معجزہ ہے۔

اس معمولی اور قدرے تشنہ محاکمے سے بھی یہ اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ دبیر موجدانہ طبیعت کے مالک، بلا کے لسّان، بے بدل مرصع ساز اور بے مثال صاحب طرز شاعر ہیں۔ وہ ہمہ وقت پیچیدہ نہیں ہوتے لیکن تہہ دار

لازمی طور پر رہتے ہیں۔ موضوعات، مضمون آفرینی، تازہ کاری و طرح داری اور تہہ داری و پُر کاری کے لحاظ سے دبیر نے مرثیے کو سدرہ نشیں کر دیا ہے۔

O

حواشی:

ارمغان، 5-4، 16-2015، شعبہ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی، ص:383

۲۔ موازنۂ انیس و دبیر، 2011، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، ص:57

۳۔ موازنہ۔ ص57

۴۔ دبیر کے مرثیوں میں بیانیہ، شمس الرحمٰن فاروقی، ارمغان، 16 -2015، ص:440

ماخذ:

1۔ اردو مرثیہ (تاریخ مرثیہ)، سفارش حسین رضوی، 2012، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

2۔ انتخاب مراثی انیس و دبیر، رشید حسن خاں، 2001 مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

3۔ انیس اور دبیر، گوپی چند نارنگ، 2005، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

4۔ انیس شناسی، پروفیسر گوپی چند نارنگ، 2007، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی

5۔ رزم نامۂ انیس و دبیر، سید مسعود حسن رضوی ادیب، ترتیب: طاہر تونسوی 2006، اظہار سنز، لاہور

6۔ شاعرِ اعظم مرزا سلامت علی دبیر، ڈاکٹر حیدری کشمیری، اگست 1976، اردو پبلشر، نظیر آباد لکھنؤ

7۔ کتاب نما: دبیر نمبر، 1977، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

8۔ کلامِ دبیر، فاروق ارگلی (مرتبہ) 2005، فرید بک ڈپو، نئی دہلی

9۔ لکھنؤ کے شعر و ادب کا معاشرتی و ثقافتی پس منظر، سید عبدالباری، 2015، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

10۔ مجلہ ارمغان 16-2015، شعبۂ اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

11۔ مرثیہ خوانی کا فن، نیر مسعود 2005، آج، کراچی

12۔ مرثیہ مرزا دبیر (جلد اول) سنہ اشاعت ندارد، مطبع فروغ اردو، لکھنؤ

13۔ مرثیہ ہادی مرزا دبیر (جلد دوم) سنہ اشاعت ندارد، مطبع منشی نول کشور، کان پور

14۔ مرزا سلامت علی دبیر: حیات اور کارنامے، مرزا محمد زماں آزردہ 2005، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

15۔ موازنۂ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، 2011، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی

شاذیہ عمیر

خواتین کربلا: کلام دبیر کے آئینے میں

ظہور اسلام سے قبل عرب ص اور دنیا کے دیگر ممالک میں خواتین کی حالت انتہائی ناگفتہ بہ تھی، لڑکیوں کی پیدائش باعثِ ذلت و عار متصور کی جاتی تھی، اس لیے انھیں زندہ درگور کرنا فرض عین سمجھا جاتا تھا۔ عربوں کا کہنا تھا کہ:

> ''عورت فطری طور پر ضعیف الجثہ اور ضعیف الدماغ ہوتی ہے۔ مرد کی اعانت کے بغیر وہ نہ تو ضروریات زندگی مہیا کرسکتی ہے اور نہ اپنی عزت و آبرو کی حفاظت۔''[1]

اسلام کی آمد کے بعد عرب سماج میں عورتوں کی حالت بدلنے لگی۔ کیوں کہ قرآن کریم نے عورت اور مرد دونوں کو برابری کا حق دیا اور کہا کہ جو شخص اس کے حق سے روگردانی کرے گا قیامت کے دن خدا کے روبہ رو جواب دینا ہوگا۔ فرمایا:

> ''اس وقت کو یاد کرو جب اس لڑکی سے پوچھا جائے گا جسے زندہ دفن کیا گیا تھا کہ کس جرم میں اسے مارا گیا۔''[2]

اس طرح جیسے جیسے اسلام کی روشنی پھیلتی گئی عورت کی معاشی اور سماجی حالت میں بہتری آتی گئی۔ یہاں تک کہ اسلام نے انھیں نہ صرف مردوں کے مساوی حقوق عطا کیے بلکہ بعض صورتوں میں اِن سے افضل درجہ عطا کیا اور ماں، بہن، بیٹی، بیوی گویا عورت کا ہر روپ قابل تعظیم اور باعث عزت و افتخار قرار پایا۔ ایک طرف جہاں انھیں معاشی طور پر خود مختاری ملی اور باضابطہ طور پر یہ تجارت کرنے لگیں وہیں اسلام نے انھیں حق وراثت سے سرفراز کرکے ایسا انقلاب آفریں قدم اٹھایا جس کی نظیر مشکل ہے۔ نیز وہ بغیر کسی خوف کے سیاست میں بھی حصہ لینے لگیں اور میدان جنگ میں مردوں کے شانہ بہ شانہ وہ کارہائے نمایاں انجام دیے، جس سے تاریخ کے باب روشن ہیں۔ اس کی زندہ مثال واقعات کربلا ہے جن میں حضرت زینب، حضرت شہر بانو، حضرت سکینہ اور حضرت کبریٰ کا کردار اس درجہ متحرک و فعال ہے کہ اگر یہ خواتین امام حسین کے ہمراہ مدینے سے کوفہ ہجرت

نہیں کرتیں اور بے سروسامانی کی حالت میں بھوک اور پیاس کی شدت برداشت کرتے ہوئے اپنے عزیز بھائی، اولاد اور دیگر رشتہ داروں کو نگاہوں کے سامنے جام شہادت نوش فرماتے ہوئے نہیں دیکھ پاتیں تو شاید یزید و شمر کی بربریت اور اہل کوفہ کی سفاکیت اور اس کے مقابلے آل رسول کی مظلومیت نیز حق کی خاطر اپنا سب کچھ نثار و قربان کر دینے کے جذبے کی اصل تصویر اقوام عالم کے سامنے نہیں آ پاتی۔ یہ وہ خواتین ہیں جنہوں نے واقعات کربلا کے ایک ایک جزو سے دنیا کو روشناس کرایا اور یہ بانگ دہل یزید اور اس کے لواحقین کے سامنے اس کے گناہوں کا حساب مانگا۔ علاوہ ازیں حضرت صغریٰ، کنیز فضہ، شیریں اور ہند کا کردار بھی انتہائی متحرک و فعال ہے۔

اسی کے ساتھ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس واقعے کو گزرے صدیاں بیت گئیں، زبانیں بدلیں، تہذیبی اور ثقافتی منظر نامہ تبدیل ہو گیا، کتنی نسلیں آئیں اور کتنی ہی خاک کا پیوند ہو گئیں اور یہ سلسلہ آج بھی برقرار ہے لیکن واقعات کربلا نہ صرف یہ کہ آج بھی اپنے پورے آب و تاب کے ساتھ زندہ ہے بلکہ ہر گھر ہر ملک یہاں تک کہ بچے بچے کی زبان سے جاری و ساری ہے۔

اس کا سہرا اُن اہل علم و فن کے سر جاتا ہے جنہوں نے کار ثواب کی غرض سے شہادت آل رسول کو باضابطہ مرثیے کے فن میں قائم و دایم رکھا اور اس میں ایسی تاثیر پیدا کی کہ خواص کے ساتھ ساتھ عوام بھی اسی عقیدت و احترام کے ساتھ اس کا اہتمام کرنے لگے۔ سرزمین عرب سے ہوتی ہوئی یہ صنف ایران پہنچی لیکن ایران سے علماء و فصحا کے ساتھ ساتھ ادبا و شعرا کی بڑی تعداد نے جب ہندوستان میں قدم رکھا تو یہاں انہیں وہ قدر و منزلت حاصل ہوئی کہ انیس و دبیر جیسے بلند پایہ مرثیہ نگار پیدا ہوئے۔ جنہوں نے اس صنف کو اس مقام پر پہنچا دیا کہ آج عالمی ادب کے ہم پلہ اسے رکھا جا سکتا ہے۔ حیات و ممات سے جڑے کون سے ایسے رموز و نکات ہیں جو اس میں نہیں ہیں موازنہ کی تمہید میں شبلی فرماتے ہیں:

> ''مدت سے میرا ارادہ تھا کہ کسی ممتاز شاعر کے کلام پر تقریظ اور تنقید لکھی جائے جس سے اندازہ ہو سکے کہ اردو شاعری باوجود کم مائیگی زبان کیا پایہ رکھتی ہے۔ اس غرض کے لیے میر انیس سے زیادہ کوئی شخص انتخاب کے لیے موزوں نہیں ہو سکتا تھا۔ کیونکہ ان کے کلام میں شاعری کے جس قدر اصناف پائے جاتے ہیں اور کسی کے کلام میں نہیں پائے جاتے۔''[۳]

یہ حقیقت ہے کہ شبلی نے انیس کو مقدم جانا ہے لیکن ہزار کمیوں کی نشاندہی کے باوجود مرزا دبیر کی بعض خوبیوں کا کھلے دل سے اعتراف بھی کیا ہے:

"بعض موقعوں پر مرزا دبیر صاحب نے جس بلاغت سے مضمون کو ادا کیا ہے،
میر انیس صاحب سے نہیں ہو سکا۔"[۴۲]

یہ حقیقت ہے کہ دبیر نے مرثیے کے بعض اجزا میں اپنی فنی ہنرمندی کا ایسا ثبوت دیا ہے کہ ان کا قائل ہونا پڑتا ہے خصوصاً خواتین کی کردار نگاری میں ان کی مہارت اور چابکدستی روز روشن کی طرح عیاں ہے ویسے تو اہل بیت کی تمام خواتین کا کردار انتہائی جامع اور پر شکوہ ہے لیکن ان میں سب سے زیادہ جن کی شخصیت نمایاں دکھائی دیتی ہے، وہ حضرت زینب ہیں، جو واقعات کربلا کے ہر واقعے اور ہر فیصلے میں شروع سے آخر تک شامل رہیں۔ کربلا میں خیام کہاں نصب کیے جائیں، علَم کس کو دیا جائے۔ یہاں تک کہ جب ایک ایک کر کے آلِ رسول کے تمام جاں باز جام شہادت نوش کر چکے ہوتے ہیں تو حسین غم واندوہ کی شدت سے جاں بلب ہو اٹھتے ہیں ایسے وقت میں انھیں جناب زینب ہی سہارا دیتی ہیں۔

گویا یہ ایک ایسی جری، دور اندیش اور بے باک خاتون ہیں جو حق کی لڑائی میں آخر دم تک بھائی کے ہمراہ رہیں اور کبھی ہمت وحوصلہ نہیں ہارا۔ یہاں تک کہ جب مدینے سے قافلہ کوفہ کے لیے رختِ سفر باندھتا ہے تو عبداللہ ابن جعفر (جناب زینب کے شوہر) حسین کو اس ارادے سے باز رکھنے کی کوشش کرتے ہیں لیکن وہ اس کوشش میں کامیاب نہیں ہو پاتے اور حسین کا قافلہ روانہ ہو جاتا ہے۔ زینب بھی ان کے ہمراہ ہیں۔ جناب زینب کے لیے اگر کوئی عزیز ترین شے ہے تو وہ بھائی ہے، جن سے اتنی شدید محبت ہے کہ بھائی سے وابستہ ہر شخص ان کو پیارا ہے اور ان کی خاطر وہ اپنی عزیز سے عزیز شے بھی قربان کر دینا عین سعادت متصور کرتی ہیں۔ مرزا سلامت علی دبیر نے ان کے کردار کی اس خوبی کو نہایت کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ چنانچہ مدینے سے روانگی کے وقت جناب زینب کے شوہر نے جب انھیں جانے سے منع کیا تو وہ نہیں مانتی ہیں اس واقعے کو دبیر نے کس خوبی سے بیان کیا ہے ملاحظہ فرمائیں:

عبداللہ جعفر نے کہا شہ سے یہ ناگاہ　　کیوں قبلۂ حاجات چلے کعبے سے بھی آہ
خیر اتنی مری بات یہ اب مانیے للّٰلہ　　خود جائیے کنبے کو نہ لے جائیے ہمراہ
گو ہوگا قلق دوریٔ سلطان اُمم کا
پر کعبے میں رہ جائے گا پردہ تو حرم کا
یہ سن کر حرم میں ہوا کہرام قضارا　　پردے کے قریب آن کے زینب نے پکارا
بس بس مرے صاحب نہ یہ پھر کہیو خدارا　　ہے ہے تمھیں تنہائی ہے سید کی گوارا
بن بھائی کا مجھ کو کیے دیتے ہو ابھی سے

بچھڑی ہوں نہ بچھڑوں گی حسین ابن علی سے

میں سمجھی جو اس باب میں مطلب ہے تمھارا — بیٹوں کی جدائی نہیں صاحب کو گوارا
مختار ہو تم اِن کے، کیا میں نے کنارا — اولاد تمھیں پیاری مجھے بھائی ہے پیارا
بیٹوں کو تمھارے تمھیں دے جائے گی زینب
جان اپنی فقط صدقے کو لے جائے گی زینب

جب قافلہ روانہ ہوتا ہے تو عون اور محمد زینب کو کہیں دکھائی نہیں دیتے لیکن کچھ دیر بعد دونوں قافلے میں شامل ہو جاتے ہیں۔ اس وقت جناب زینب جس طرح سے تہدید کرتی ہیں اِسے مرزا دبیر نے بے حد بلاغت کے ساتھ بیان کیا ہے:

کیا کام تھا کیوں آئے یہاں کس لیے آئے — کچھ اب تو بہت باپ سے اخلاص بڑھائے
جاؤ وہیں سائے میں پدر تم کو بٹھائے — یاں چلتی ہے لؤ پھول سا منھ تونس نہ جائے
اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں
اے تو سہی مرجاؤں تمھیں شیر نہ بخشوں

یہ لؤ ہے مرے بھائی کے بچوں کے لیے ہائے — جو کچھ ہے سو بابا ہے یہاں کس لیے آئے
پھر جاؤ وہیں باپ کہیں سائے میں بٹھلائے — یاں دھوپ ہے منھ خشک نہ ہو رنگ نہ سنولائے
گرمی کے سفر کا تمھیں اندیشہ و غم ہے
سچ بھی ہے کہ سن اصغر شش ماہہ سے کم ہے

کیا ماں کو یہ سمجھے کہ ہے محتاج ہماری — اکبر جیسے پروا بھی نہیں مجھ کو تمھاری
گھر بھائی کا آباد رکھے خالقِ باری — بس خیر یہیں تک تھی یہ سب واسطہ داری
اکبر بھی کہیں اب تو یہ تقصیر نہ بخشوں
اے تو سہی مرجاؤں تمھیں شیر نہ بخشوں

اب دوسرا منظر ملاحظہ فرمایئے۔ علی اکبر جنگ کے لیے روانہ ہو رہے ہیں۔ جناب زینب کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ ماں نے اجازت دے دی ہے تو یہ بات انھیں بہت ناگوار گزرتی ہے کہ بغیر ان سے صلاح و مشورہ کیے جناب شہر بانو بیٹے کو رخصت کرنے چلی ہیں۔ کیونکہ علی اکبر کی پرورش پھوپھی کی گود میں ہوئی تھی۔ لہٰذا انھیں رنج ہوتا ہے۔ اس کا اظہار وہ اس طرح کرتی ہیں:

کب تک نہ منھ پہ لاؤں میں آخر یہ غم خوری — یہ بات آپ کی مرے دل کو بُری لگی

پہلے مرے جگر پہ نہ کیوں پھیر دی چھری　　ہاں تم پہ صبر ختم پسر پر بہادری
عباس کے خیال میں غش کر گئی تھی میں
مجھ سے نہ لی صلاح بھی کیا مر گئی تھی میں

ان اشعار میں طنز کی گہری کاٹ اور اسلوب کی سادہ کاری نے دبیر کے فن کو بلندی پر پہنچا دیا ہے۔ ہندوستانی تناظر میں نند بھاوج کے رشتے میں جو ایک خاص کیفیت ملتی ہے دبیر نے اسے نہایت فنی چابکدستی سے رقم کیا ہے۔ اس بند کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ خواتین کی نفسیات پر دبیر کی گرفت کس قدر مضبوط ہے۔ اِن سے یہ بھی پتا چلتا ہے کہ جناب زینب کی حیثیت آل رسول میں ایک سربراہ و سردار کی ہے، جن کے مشورے کے بغیر کوئی کام انجام نہیں پا سکتا ہے۔ حالانکہ رَن کی طرف کوچ کرنے کے لیے اگر علی اکبر نے ماں سے اجازت لی تو اس کے پیچھے یہ خیال تھا کہ اگر پھوپھی سے اجازت طلب کی جائے گی تو وہ ہرگز رضا مند نہ ہونگی۔ کیونکہ وہ انھیں اپنی جان سے بھی زیادہ عزیز رکھتی ہیں۔ اس لیے ماں سے اجازت طلب کی گئی لیکن یہ بات جناب زینب کے لیے باعث رنج و ملال ہوگئی۔ اس سے خواتین کربلا میں جناب زینب کس مقام و مرتبہ پر فائز ہیں اس کا کچھ اندازہ ہوتا ہے۔

حسین کی شہادت کے بعد کا سارا فریضہ بھی حضرت زینب انتہائی صبر و استقلال اور حوصلے کے ساتھ ادا کرتی ہیں۔ ایک خاتون میں اتنی جرأت، بہادری اور ہمت دیکھ کر ان کی تعظیم میں سر خود بہ خود خم ہو جاتا ہے۔ حسین کے خاکی جسم کے لیے ان کی تڑپ اور محبت کا ایک عکس دیکھیے:

اے شمر پاس بھائی کے آؤں جو تو کہے　　زخموں سے جلتی ریت چھڑاؤں جو تو کہے
چادر بدن کے نیچے بچھاؤں جو تو کہے　　بے کل ہے سر، میں آ کے اٹھاؤں جو تو کہے
پانی تو یاں ملے گا نہ زہرا کی جائی کو
آنسو چھڑک کے ہوش میں لاؤں گی بھائی کو

بھائی کی اولاد بھی جناب زینب کے لیے دل کا قرار اور آنکھوں کا نور ہے۔ لہٰذا علی اکبر کی شہادت پر وہ خیمے سے باہر آ جاتی ہیں اور اس طرح اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کرتی ہیں کہ کردار کے بینیہ انداز بیان میں دبیر کا قد سب سے اونچا دکھائی دیتا ہے:

سر کھولے پُر ارمان کے لاشے پہ چلی ہوں　　کس منھ سے کہوں دختر زہرا و علی ہوں
سب جانتے ہیں حوروں کے دامن میں پلی ہوں　　زینب تھی میں یثرب میں یہاں کو کھ جلی ہوں
زینب تھا لقب میرا زمانے میں علیؑ کے

اب نام ہے پیاروں موئی کنبے میں نبیؐ کے

جناب زینب کے بعد دوسرا کردار جو بحیثیت خاتون میدان کربلا میں انتہائی محترم اور قابل تعظیم ہے وہ جناب شہر بانو کا ہے۔ یہ کردار بھی دبیر کے فن کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ میدان جنگ میں رخصت کا وقت ہے۔ ایک ماں اپنے جوان بیٹے کو جنگ کے لیے روانہ کر رہی ہے لیکن وہ یہ ہرگز نہیں چاہتی کہ پوری زندگی جسے ارمان کے ساتھ پال پوس کر بڑا کیا اسے جام شہادت نوش کرنے کے لیے میدان جنگ میں بھیج دے لیکن ایک طرف ماں کا کرب ہے تو دوسری طرف اسلام اور دینِ مصطفیٰؐ کا تقاضا۔ لہٰذا اس کشمکش میں وہ رخصت کے لیے جب بیٹے کو ہتھیار باندھنے میں مدد کرتی ہیں اس وقت کا منظر دیکھیے:

بانو کو منع کرتی ہیں پردے میں بی بیاں　　　کہتی ہیں اک سے ایک کہ ہوش اڑتے ہیں یہاں
مرنے چلا ہے بیٹا کمر باندھتی ہے ماں　　　بیٹا بھی وہ کہ لاکھ جوانوں میں اک جواں
جی کس کے جی میں ڈالیں یہ مرنے کے دن نہیں
دو سال کم ہیں بیس برس کا بھی سن نہیں

اس بند میں دیکھیے کہ دوسری عورتیں جب یہ دیکھتی ہیں کہ ماں بیٹے کو خود اپنے ہاتھوں سے رن کے لیے تیار کر رہی ہیں تو وہ طعنہ زنی کرتی ہیں کہ بیٹا مرنے کے لیے جا رہا ہے اور ماں خود اسے اپنے ہاتھوں سے رخصت کر رہی ہے۔ لہٰذا بیٹے کے مصمم ارادے کے آگے اور اولاد کی دل شکنی کے ڈر سے جو بند ماں نے اپنے دل پہ باندھ لیا تھا وہ یک لخت ٹوٹ جاتا ہے:

رو کر جواب دیتی ہے بانوئے بے قرار　　　اے لوگو ہر طرح سے میں ہی ہوں قصوروار
فاقے میں باندھتا ہے کمر میرا گل عذار　　　میں نے بٹایا ہاتھ تو ٹھیری گناہ گار
دیتی رضا نہ اِن کو تو کہتے خفا کیا
رخصت جو دی تو دیتے ہو طعنے بُرا کیا

میں کب یہ چاہتی ہوں کہ ان کو جدا کروں　　　مقسوم ہی برا ہو تو اس کو میں کیا کروں
مرضی ہو اب تمھاری تو ان کو خفا کروں　　　پٹکا کمر سے کھول لوں محشر بپا کروں
کہہ دوں تمھارے پیار نے سب کچھ بھلا دیا
میں نے نہ دودھ بخشا نہ اذنِ وغا دیا

پر ہاں نہ ان کے رونے کی میں تاب لاؤں گی　　　مجھ کو رُلائیں پر نہ انھیں میں رلاؤں گی
سب جانتے ہیں داغ میں ان کا اٹھاؤں گی　　　جانے لگیں گے رن کو تو میں مر نہ جاؤں گی

لاشِ پسر دکھائے نہ زبّ ہدا مجھے
بیٹھوں نہ سوگ میں کہ اٹھا لے خدا مجھے

آخر کار جناب علی اکبر شہید ہو جاتے ہیں۔ اس خبر سے ماں کے جذبات و احساسات کی آنچ قاری کے دل و دماغ پر اس طور اثر انداز ہوتی ہے کہ وہ بھی ایک حُزنیہ کیفیت میں گرفتار ہوتا چلا جاتا ہے اور قطرہ قطرہ آنسو لہو کی صورت آنکھوں سے ٹپکنے لگتا ہے جو مرثیے کے بند میں اس طرح لو دیتا ہے:

جگر میں آگ لگی ہے ارے بجھاؤ کوئی خدا کے واسطے اکبر کو ڈھونڈ لاؤ کوئی
نجف سے حیدرِ کرار کو بلاؤ کوئی یہ کیا غضب ہوا اے صاحبو بتاؤ کوئی
پسینہ آتا ہے اور جی نڈھال ہوتا ہے
پسر کے غم میں یہی سب کا حال ہوتا ہے

اس بند کے مطالعے سے یہ صاف پتہ چلتا ہے کہ دبیر نے نہ صرف یہ کہ درد و غم میں ڈوبی ہوئی ایک ماں کے جذبات و احساسات کی عکاسی کی ہے بلکہ ان کیفیات کو اپنے دل کی دھڑکن اور نبض کی آمد و شد میں محسوس کیا ہے، ورنہ ایسی تاثیر اور ایسا سوز پیدا ہو ہی نہیں سکتا۔ اب ذرا آگے کا بند دیکھیے:

بسی بسائی نہ بستی کوئی اجڑ جائے کسی کی بن کے نہ اک باریوں بگڑ جائے
غضب ہے شیر جواں بانو سے بچھڑ جائے کسی کی کوکھ پہ آفت نہ ایسی پڑ جائے
قضا نے ہاتھ کلیجے پہ میرے ڈالا ہے
کسی نے سینے سے میرے جگر نکالا ہے

اسی طرح علی اصغر چھ ماہ کا بچہ جس کا گلہ چھید کر یزید نے جناب بانو کی گود سونی کر دی اس کی یاد میں اسیری کے دوران کی کیفیت دیکھیے اور مکالمے کی برجستگی، چستی، روانی اور بے ساختگی ملاحظہ فرمایئے:

اصغر کو قید خانے میں دل ڈھونڈنے لگا ماں کو سوادِ شب نظر آیا جو برملا
زینب لپٹ کے بولی کہ بھابی یہ کیا کیا بے اختیار دوڑی سوئے در وہ ننگے پا
زنداں سے بھی اسیر کہیں جانے پاتے ہیں
وہ بولی کیا کروں علی اصغر بلاتے ہیں

میدان سونا لاشے پہ لاشہ اندھیری رات اس وقت یاد آتی ہے اصغر کی واردات
پہلو میں ڈھونڈا ہوئے گا مجھ کو اٹھا کے ہات جنگل میں جاگا ہوگا جو معصوم نیک ذات
جانے دو مجھ کو جانے دو اب جان جاتی ہے

اصغر کے رونے کی مجھے آواز آتی ہے

یہ ایک ایسی بیکس اور مظلوم ماں کی فریاد ہے جسے سن کر سخت سے سخت دل بھی درد و کرب سے لبریز ہو اٹھتا ہے۔ اسی طرح قید خانے میں جناب سکینہ جب اپنی موت کا اندیشہ ظاہر کرتی ہیں تو جناب شہر بانو جس طرح سے اپنا حال زار بیان کرتی ہیں، دل پارہ پارہ ہو جاتا ہے یہاں دبیر کے لہجے کا حزنیہ انداز اور دھیما پن خالص ان کی طبیعت کی آمد کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور آورد کا شائبہ تک نہیں گزرتا:

اب کیا لٹے گا مال نہیں زر نہیں رہا　　اکبر نہیں رہے علی اصغر نہیں رہا
رہنے کو قید خانہ رہا گھر نہیں رہا　　ہاتھوں میں ریسمان ہے زیور نہیں رہا
دولت ہے کون سی جسے زنداں میں کھوؤں گی
رونا تھا جس کو رو چکی اب کس کو روؤ گی

دبیر نے ایک فن کار کی حیثیت سے نہیں بلکہ ماں کی حیثیت سے اولاد کی جدائی کا درد و کرب اپنی روح کی گہرائیوں سے محسوس کیا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کی شدت ہر خاص و عام کے لیے باعث رنج و ملال ہے

اسی طرح جناب سکینہ کا کردار بھی انتہائی جان دار ہے۔ وہ اپنی ماں اور پھوپھی سے طرح طرح کے سوالات کرتی ہیں۔ کھیلنے کھانے کے دن میں اسیری کی زندگی انھیں جس طرح پریشان کر رہی ہے اس کا نقشہ اِ س بند میں دیکھیے:

اس بادشاہ کی بیٹیاں تھیں تین گل عذار　　کبرا، سکینہ فاطمہ، صغرا جگر فگار
بولی سکینہ ٹھیرو پھوپھی تم پہ میں نثار　　ان شاہزادیوں کا کرو حال آشکار
کیا باپ سے مرض میں یہ صغرا جدا ہوئی
بن کر عروس بیوہ یہ کبرا بھی کیا ہوئی
بتلاؤ اس سکینہ کی تقدیر کا بھی حال　　کیا شمر کے طمانچوں سے اس کا بھی منہ ہے لال
فرماؤ سکینہ ہے کچھ صاحبِ جلال　　یا میری طرح قید رسن میں ہے چوتھے سال
صدقے گئی کہو یہ سکینہ امیر ہے
یا میری طرح یہ بھی یتیم و اسیر ہے

ایک بچے کے خیالات و جذبات کی عکاسی دبیر نے اس ہنر مندی سے کی ہے کہ پورا واقعہ تصویر بن کر آنکھوں کے سامنے گردش کرنے لگتا ہے اور قاری کے حواس پر مسلط ہو جاتا ہے اور اصل فن کی معراج بھی یہی ہے کہ فن کار جو دکھانا چاہے قاری کو بھی وہی کچھ نظر آئے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ دبیر اس ہنر میں مکمل طور

سے کامیاب نظر آتے ہیں۔

جناب صغریٰ کا کردار بھی دبیر نے اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ چھوٹے بچے کی نفسیات پر ان کے کامل دسترس کا اندازہ ہوتا ہے۔ حسین مدینے سے روانہ ہو رہے ہیں، سفر کی تیاری چل رہی ہے، صغریٰ بیمار ہیں اس لیے سفر میں شریک نہیں ہوسکتیں۔ پھر بھی مُصر ہیں کہ مجھے بھی ہمراہ جانا ہے۔ ان کا مکالمہ دیکھیے:

صغرا پکاری ہائے مقدر دہائی ہے　　دنیا میں کوئی مجھی کو انوکھی تپ آئی ہے
تپ ہے تو خیر تپ کی دوا ہے ٹھنڈائی ہے　　ہے ہے مرے بخار کا درماں جدائی ہے
بیمار کی خبر نہیں ماں باپ لیتے ہیں
تپ آتی ہے تو بیٹیوں کو چھوڑ دیتے ہیں

لوگو! یہی سہی مری غربت پہ رحم کھاؤ　　بیمار خود پڑی ہوں خطا میری بخشواؤ
للہ اس قصور کی تعزیر سے بچاؤ　　حضرت کو دو قسم نہ صغرا کو چھوڑ جاؤ
یہ جان لو جو گھر میں رہی میں تو مرگئی
اور اونٹ پر چڑھی تو وہیں تپ اُتر گئی

اسی طرح کنیز فضہ، شیریں اور ہند زوجۂ یزید کا؛ کردار بھی جاندار ہے۔ نیز پاس پڑوس کی عورتیں جناب صغریٰ سے اس کی کیفیت پوچھنے کے لیے آتی ہیں تو ان کا مکالمہ بھی پُر اثر ہے۔ گویا مرزا سلامت علی دبیر نے اپنے مرثیوں میں خواتین کے جذبات و احساسات اور ان کی مرقع کشی میں ایسی ہنرمندی اور صناعی دکھائی ہے کہ بے اختیار داد دینے کو جی چاہتا ہے اور شبلی کا یہ اعتراض کہ دبیر کے کلام کو فصاحت و بلاغت چھو کر بھی نہیں گزری بیک جنبش قلم مسترد ہو جاتا ہے اور دبیر اپنے بیہ انداز بیان، سوز و گداز، گریہ و بکا اور خواتین کی کردار سازی میں اپنا جو ہر قاری کے دلوں پر اس طور نقش کرتے چلے جاتے ہیں جو وقت کے ساتھ ساتھ مزید گہرے ہوتے چلے جارہے ہیں اور جس کی ضوفشانیاں آنے والے زمانے میں بھی روشنی بکھیرتی رہیں گی۔

O

حواشی:

۱۔ عورت اور مرد کا مرتبہ اقوام عالم میں، زبیر احمد صدیقی مجلس نذر، ذاکر نگر، دہلی 1968، ص 388

۲۔ سورہ التکویر

۳۔ موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، مکتبہ الفاظ، مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ص 8، 1981

۴۔ ایضاً ص ۱۵

مآخذ:

1. مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری، ایس اے صدیقی، راحت پریس، دیوبند، 1980
2. انیس و دبیر حیات و خدمات، مرتبہ: صدیق الرحمٰن قدوائی، غالب انسٹی ٹیوٹ، نئی دہلی، 2007
3. مرزا سلامت علی دبیر: حیات اور کارنامے، مرزا محمد زماں آزردہ، این سی پی یو ایل، 2005
4. اردو مرثیے کا ارتقا: ابتدا سے انیس تک، مسیح الزماں، اتر پردیس اردو اکادمی،، دوسرا ایڈیشن، 1992
5. جواہرِ دبیر: مرزا دبیر کے 14 مرثیے، مرتبہ: سید مرتضٰی حسین فاضل، شیخ غلام علی اینڈ سنز لمیٹڈ پبلشر، لاہور
6. تلاشِ دبیر، کاظم علی خاں، اتر پردیس اردو اکادمی، 1979
7. موازنہ انیس و دبیر، شبلی نعمانی، مرتبہ: فضل امام، مکتبہ الفاظ، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ، 1981

معید الرحمٰن

مراثی دبیر بیانیہ کے تناظر میں

مرزا سلامت علی دبیر کے مرثیوں کی قدر شناسی کے ضمن میں شبلی کے موازنہ انیس و دبیر نے اردو تنقید کو غلط راستوں پر ڈال دیا ہے۔ میر انیس کی شاعرانہ عظمت اور قادر الکلامی کے ذیل میں شبلی کا موقف مبنی بر صداقت ہے۔ اس کے ساتھ ہی یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ شبلی نے دبیر پر انیس کے تفوق و برتری کے اثبات کے لیے جن فنی دلائل کو معیار موازنہ قرار دیا وہ دونوں میں مشترک نہیں تھے۔ انیس و دبیر دونوں الگ الگ اسالیب کے شاعر تھے۔ یہاں اس حقیقت کا اظہار لازمی ہے کہ شبلی مراثی دبیر کے اسلوبیاتی امتیازات سے کما حقہ واقف تھے لیکن اردو تنقید نے مراثی دبیر کے ضمن میں شبلی کے اقوال پر توجہ نہیں دی اور صرف موازنہ کے مالہ و ماعلیہ کو موضوع بحث بناتی رہی۔ کلام دبیر کو انیس کے مقابلہ میں قدرے کمتر ثابت کرنے کا نتیجہ یہ ہوا کہ مطالعہ دبیر کا سلسلہ سست پڑ گیا۔ مراثی دبیر کا اگر مطالعہ کیا بھی گیا تو انیس کے رد عمل میں ان صفات کی نشاندہی کرنے پر اکتفا کیا گیا جن بنیادوں پر شبلی نے انھیں انیس کی بہ نسبت فروتر قرار دیا تھا۔ اس طرز مطالعہ کے علاوہ کلام دبیر میں صنائع لفظی و معنوی خوبیوں کی نشاندہی کی گئی مرثیہ کے اجزاے ترکیبی کے تناظر میں ان کے امتیازات پر گفتگو ہوئی۔ ان کے مراثی کے موضوعات پر مضامین لکھے گئے۔ انہی زاویہ ہائے نظر سے مطالعہ کرنے کو دبیر شناسی کا حق ادا کرنے کے مترادف سمجھ لیا گیا۔

محاکمہ دبیر کے ضمن میں اردو تنقید کے اس المیہ کا اظہار کرنا ہے کہ جدید تنقیدی تصورات کی روشنی میں مراثی دبیر کا مطالعہ نہیں کیا گیا۔ مراثی دبیر کا لسانی نظام اور اس کی بافت پر جدید لسانیاتی تناظر میں غور نہیں کیا گیا۔ اگر نئے تنقیدی نظریات کی روشنی میں مراثی دبیر کا مطالعہ کیا گیا ہوتا تو ایک نئے دبیر کی دریافت ممکن تھی۔ اس سلسلے میں استثنائی صورتوں کے علاوہ کوئی مثال نظر نہیں آتی۔ جدید تنقیدی تصورات کی روشنی میں لکھے گئے چند مضامین ہیں مثلاً: دبیر کے مرثیوں میں بیانیہ، شمس الرحمٰن فاروقی۔ لسانی تشکیلات میں دبیر کا کردار، ڈاکٹر آغا سہیل۔ اسلوبیات انیس کے ذیل میں دبیر پر ایک نظر، گوپی چند نارنگ۔ مرزا دبیر کے ایک مرثیہ کا واقعاتی اور لفظیاتی نظام، انیس اشفاق۔ مرزا دبیر کی زبان کے جہات، پروفیسر مشکور حسین یاد وغیرہ مضامین ہیں۔ ان

مضامین کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ دبیر کو جدید تنقیدی زاویوں سے اگر پڑھا جائے تو معنی خیز نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔

مرثیہ ایک بیانیہ صنفِ سخن ہے۔ اگر مراثی دبیر کا مطالعہ بیانیہ کے تناظر میں کیا جائے تو دبیر کی عظمت کے چند نئے پہلو روشن ہو سکتے ہیں۔ بیانیہ کے پس منظر میں مرثیہ کا مطالعہ اس لیے موزوں اور موثر معلوم ہوتا ہے کہ اس صنف میں ایک تاریخی واقعہ کا بیان ہوا ہے۔ یہ بیان من وعن نہیں ہے بلکہ واقعہ کو فنی پیرایے میں مقدم و موخر کر کے نئے نئے زمانی و مکانی سیاق وسباق میں پیش کیا گیا ہے۔ اس میں کردار ہیں، کرداروں کے درمیان مکالمے ہیں، بیان واقعہ میں کشمکش ہے، تصادم ہے، ڈرامائی انداز ہے، منظر نگاری ہے۔ غرض کہ اسلوب مرثیہ کی تشکیل جن اجزا سے ہوتی ہے وہ بیانیہ کے مزاج کے مشابہ ہیں۔ اس کے علاوہ یہ کہ عالمی ادب میں منظوم رزمیہ کی متعدد مثالیں ہیں اور مرثیہ بھی منظوم رزمیہ کے تحت آتا ہے۔

رزمیہ کی تشکیل بیانیہ کے توسط سے ہوتی ہے۔ ژرار ژینت رزمیہ کے بیانیہ عناصر پر یوں اظہار خیال کرتا ہے۔

"رزمیہ بنیادی طور پر ایک بیانیہ ہی ہوتا ہے خواہ مکالمہ یا بلاواسطہ کلام اس میں کتنا ہی اہم کردار کیوں نہ ادا کرے یہ بلاواسطہ اظہار پوری نظم پر غالب ہی کیوں نہ ہو۔ اس لیے یہ مکالمے بیانیہ کے اس بنیادی چوکھٹے میں واقع ہوتے ہیں یا اس بیانیہ کے زائیدہ ہوتے ہیں جو رزمیہ کا بنیادی طرز اظہار یا اس کا تار پود ہوتے ہیں۔"[1]

بیانیہ کا موضوع یہ ہے کہ متن میں معنی کیسے قائم ہوتے ہیں۔ بیانیہ کا تعلق اس بات سے نہیں ہے کہ کیا معنی بیان کیے گئے ہیں۔ متن میں کسی واقعہ کا محض بیان بیانیہ کے زمرے میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ دبیر ہی کے کلام سے ایک مثال ملاحظہ کیجیے:

خیمے کے ایک گوشے میں یہ حشر تھا بپا — اور سن رہی تھی چپکی سکینہ یہ ماجرا
مولا جو چپ ہوئے، تو پکاری وہ مہ لقا — اے لوگو! یاں تو آؤ کہ یہ گفتگو ہے کیا
دریا کے آنے جانے کے کچھ ذکر ہوتے ہیں
اے لو چچا بھی روتے ہیں، بابا بھی روتے ہیں

اس بند میں بیانیہ نہیں ہے۔ بیانیہ تحول واقعہ سے عبارت ہوتا ہے۔ متحرک شے کو بیانیہ اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ ایک ایسا بیان جس میں صورتحال تبدیل ہوتی ہوئی ہو وہ بیانیہ کے ذیل میں آتا ہے۔ ایک مثال دیکھیے۔ اس نے ڈنڈا اٹھایا اور اس نے جھپٹ کر ڈنڈا اٹھایا۔ دونوں جملوں کے درمیان فرق ہے۔ اس نے جھپٹ کر

ڈنڈا اٹھایا یہ بیانیہ کی مثال ہے۔

دبیر کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

اس رخش کو عباس اڑاتے ہوئے آئے کوس لمن الملک بجاتے ہوئے آئے
تکبیر سے سوتوں کو جگاتے ہوئے آئے اک تیغ نگہ سب پہ لگاتے ہوئے آئے
بے چلے کے، کھینچے ہوئے ابرو کی کماں کو
بے ہاتھ کے، تانے ہوئے پلکوں کی سناں کو
بادل کی طرح سے وہ گرجتا ہوا نکلا جلدی میں سلح جنگ کے سجتا ہوا نکلا
ہرگاہ رہ عمر کو تجتا ہوا نکلا اور سامنے نقارہ بھی بجتا ہوا نکلا
غالب تھا تہمتن کی طرح اہل جہاں پر
دھنستی تھی زمیں، پانو وہ رکھتا تھا جہاں پر

مذکورہ بالا بند میں عباس اڑاتے ہوئے آئے، کوس لمن الملک بجاتے ہوئے آئے، سوتوں کو جگاتے ہوئے آئے، تیغ نگہ سب پہ لگاتے ہوئے، گرجتا ہوا نکلا، تجتا ہوا نکلا، نقارہ بجتا ہوا نکلا وغیرہ بیانیہ کی مثالیں ہیں۔ بیانیہ کی تشکیل افعال کے ذریعہ ہوتی ہے۔ حالیہ ناتمام افعال کے صیغے سے جاری عمل کی ادائیگی ہو رہی ہے۔ اس سے حرکی تصویر نگاہوں کے سامنے پھر جاتی ہے۔ دبیر کے مرثیے کے سلسلے میں یہ بیان کرنے کی ضرورت نہیں کہ ان کے مرثیوں پر قصیدہ کی بلند آہنگی کا اثر ہے۔ ان کے یہاں پرشکوہ الفاظ کا استعمال خلاقانہ انداز میں ہوتا ہے۔ اس بند میں ایسے الفاظ لائے گئے ہیں جن سے صوتی گونج اور معنوی بلند آہنگی پیدا ہو رہی ہے۔ دیکھیے رخش میں 'خ' کی صوتی گونج اڑانا میں 'ڑ' کی کرخت آواز کی گونج پھر کوس لمن الملک میں للکارنے کا انداز، تکبیر سے سوتوں کو جگانے کا عمل یہ وہ متحرک پیکر ہیں جو دبیر کی لسانی ہنرمندی کی شہادت پیش کر رہے ہیں۔

واقعۂ کربلا تاریخ کا ایک باب ہے۔ ایک اہم مقصد کی خاطر اہل بیت کا مدینہ سے چلنا، ساتھ میں عورتوں اور بچوں کا ہونا، مصائب سفر، متعدد منازل طے کر کے کربلا میں قیام، دشمنوں کے ذریعہ محاصرہ کر لیا جانا، پینے کے پانی پر پہرہ بٹھا دیا جانا، خیمہ اور اسباب کا لٹنا اور آخر میں یزیدی فوج کے ہاتھوں لڑتے ہوئے جام شہادت نوش کرنا۔ یہ وہ سلسلۂ واقعات ہیں جو مرثیہ کے موضوعات ہیں۔ بیانیہ کی اصطلاح میں کوئی کہانی یا واقعہ ہوا سے Fabula کہتے ہیں۔ اس کی بنا پر جو پلاٹ تیار کیا جاتا ہے اسے Sujet کہتے ہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ دبیر Sujet کی تشکیل میں کن عناصر کو بروئے کار لاتے ہیں۔ اس ضمن میں دبیر کے ایک مرثیہ کا مطالعہ موزوں معلوم ہوتا ہے۔

مرثیہ ہے: دست خدا کا قوت بازو حسین ہے۔ مرثیہ کا آغاز حضرت حسین کے فضائل و مناقب کے بیان سے ہوتا ہے۔ مدینہ کے حالات خراب ہونے کی وجہ سے حضرت حسین علیہ السلام کے اپنے افراد خانہ کے ساتھ حرم شریف میں مقیم ہو جانے کا ذکر ہے لیکن وہاں بھی کوفیوں کے مسلسل خطوط اور کوفہ تشریف لانے پر اصرار کا اظہار ہے۔ پھر کربلا میں قیام، کربلا کے حوالے سے تاریخی واقعات مذکور ہیں۔ خیمہ لگانے اور وہاں قیام کے لیے زمین کی خرید و فروخت کے سلسلے میں صاحب زمین سے گفت و شنید، دشمنوں کے حصار میں لیے جانے اور پھر آخر میں شہادت کا بیان ہے۔

دبیر کی انفرادیت یہ ہے کہ وہ بیان واقعہ کو مستند و معتبر ثابت کرنے کے لیے 'لکھا ہے'، 'مرقوم ہے' جیسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔

دبیر کا ایک بند ملاحظہ کیجیے:

لکھا ہے بے وطن جو امام امم ہوئے   کچھ دن حرم کو لے کے مقیم حرم ہوئے
کعبے میں آ کے اور حرم محترم ہوئے   گویا کہ اہل بیت خدا سب حرم ہوئے
پر خانہ خدا میں بھی کوئی ستاتے تھے
پیک اجل، خطوط اجل روز لاتے تھے

اسی طرح ایک بند کا آغاز یوں ہوتا ہے: اب یوں کتب میں منزل آخر کا ہے بیاں، اس سلسلے میں متعدد مثالیں اس مرثیہ سے پیش کی جا سکتی ہیں۔

جیسے: لکھتے ہیں صاحبان تواریخ بیش تر
مرقوم ہے کہ اک شجر سدرہ تھا وہاں
راوی نے یہ لکھا ہے کہ زہرا کی جائی تھی

اس طرز اظہار سے بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ لکھا ہوا کا صیغہ بیانیہ کے مزاج کے برعکس ہے لیکن امر واقعہ یہ ہے کہ زبانی بیانیہ کی یہ مشہور تکنیک ہے۔

مراثی دبیر کا مطالعہ خواہ کسی نظریہ قرأت سے کیا جائے لیکن ان کی لسانی خوبیاں دامن دل کو اپنی جانب کھینچنے سے باز نہیں آتی ہیں۔ ملاحظہ کیجیے اس بند میں لفظ حرم سے کیا کیا فائدے اٹھائے ہیں۔ حرم کے ایک معنی ہیں گھر کی عورتیں، حرم، خانہ کعبہ کے لیے بھی بولا جاتا ہے۔ کچھ دن حرم کو لے کے مقیم حرم ہوئے یعنی کچھ دن افراد خانہ کو لے کر حرم شریف میں مقیم ہوئے۔ پھر دوسرا مصرعہ ہے کعبے میں آ کے اور حرم محترم ہوئے۔ حرم شریف میں قیام کرنے سے افراد خانہ کے احترام میں اضافہ ہو گیا اس کے بعد کا مصرعہ ہے۔ گویا کہ اہل بیت خدا سب

حرم ہوئے یعنی حرم شریف میں قیام کرنے سے اہل بیت کی جان و مال سب قابل حرمت ہو گئے۔

اس طرح اس مفہوم کی ادائیگی کے لیے صنعت تجنیس کے فنکارانہ استعمال سے دبیر کی انفرادیت مستحکم ہو جاتی ہے۔ دبیر یہیں پر بس نہیں کرتے ہیں بلکہ ۔ پر خانہ خدا میں بھی کوفی ستاتے تھے/ پیک اجل خطوط اجل روز لاتے تھے۔ اس سے ایک آئرنی کی کیفیت بھی پیدا کی گئی ہے۔ حرم وہ جگہ ہے جہاں دشمن کو بھی ایذا پہنچانا ممنوع ہے لیکن وہاں بھی کوفی اپنے عمل سے باز نہیں آتے ہیں۔

مرثیہ کے بیانیہ میں علت و معلول کا رشتہ ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا ہے۔ اس ضمن میں شمس الرحمٰن فاروقی کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''علت اور معلول کے رشتے کے ذریعہ بیانیہ کو بامعنی بنانا سادہ عمل بھی ہو سکتا ہے اور پیچیدہ بھی۔ اس کے لیے طرح طرح کی بیانیہ طرز گزاریاں (Narrative Strategies) استعمال ہو سکتی ہیں اور ہوتی ہیں مثلاً فلیش بیک، پیش آمد (Anticipation) فریم (Frame) یعنی کہانی در کہانی دو مختلف واقعات کا متوازی بیان۔ لیکن یہ بھی ظاہر ہے کہ خلاق ذہنوں کو نئی نئی Strategies کے علاوہ بالکل نئے طریقوں کی بھی تلاش رہتی ہے۔ یعنی وہ اس جستجو میں رہتے ہیں کہ علت و معلول کے رشتے کے علاوہ اور کون سے طریقے ہو سکتے ہیں جن کے ذریعہ بیانیہ بامعنی ہو سکے۔''

۲

دبیر ایک مرثیہ کا آغاز اس طرح کرتے ہیں۔ معروف مرثیہ ہے:

پیدا شعاع مہر کی مقراض جب ہوئی　　پنہاں درازی پر طاؤس شب ہوئی
اور قطع، زلف لیلیٰ زہرہ لقب ہوئی　　مجنوں صفت قبائے سحر چاک شب ہوئی
فکر رفو تھی چرخ ہنرمند کے لیے
دن ، چار ٹکڑے ۔ ہو گیا پیوند کے لیے

مرثیہ کے آغاز ہی میں اس نوع کے اشارے کیے جا رہے ہیں جن سے آئندہ پیش آنے والے سانحہ پر روشنی پڑ رہی ہے۔ شعاع مہر کو مقراض سے استعارہ کرنا اس کی وجہ سے پر طاؤس شب کا کٹنا پھر دن کو مجنوں صفت قرار دینا، مجنوں کی مناسبت سے قبا کے چاک ہونے کا ذکر کرنا، چرخ ہنرمند کا متفکر ہونا، یہ وہ باتیں ہیں جو پیش آنے والے حادثہ کی جانب اشارہ کر رہی ہیں۔

دبیر ایک واقعہ سے دوسرے واقعہ کی طرف بڑھتے ہوئے پیش بینی بھی کرتے جاتے ہیں۔

اس میں علت و معلول کا لحاظ نہیں رکھا گیا ہے۔ ایک بند ملاحظہ کیجیے:

اتری جو اپنے ناقے سے بنت شہ عرب — اور ہاتھوں ہاتھ لے گئے آل رسول سب
اس قاعدے کو بھول گیا چرخ، ہے غضب — غرے تلک یہ پردہ تھا زینب کا، یہ ادب
دسویں کو بال کھولے ہوئے ننگے سر پھریں
چادر چھنی، رسن میں بندھیں در بہ در پھریں

حضرت زینب کے پردہ کے اہتمام اور ان کے وقار کا ذکر ہے کہ جب وہ اپنی اونٹنی سے اتریں تو سب انھیں ہاتھوں ہاتھ لے گئے۔ احترام کے سبب سب نے اپنی آوازیں پست کرلیں لیکن دسویں محرم کو یہ غضب ہوا کہ آسمان اس دن یہ تمام باتیں بھول گیا، اس دن ان کے سر سے چادر چھن گئی وہ در بدر پھریں۔ علت و معلول کے نقطہ نظر سے دسویں محرم کا سانحہ، چادر چھیننے اور در بدر پھرنے کا ذکر برمحل نہیں معلوم ہوتا ہے۔ لیکن دبیر درمیان واقعہ پیش بینی کرتے جاتے ہیں۔ دو مختلف واقعات کو متوازی اس طرح بیان کرنا کہ مرثیہ نگار اپنے مدعا کے لیے فضا فراہم کرسکے، بیانیہ کی اہم تکنیک ہے۔ بیانیہ کی تشکیل کا یہ طریقہ دبیر کے یہاں نہایت تخلیقی ہنرمندی کے ساتھ بکثرت دیکھنے کو ملتا ہے۔

جنبش جو مرکبوں میں نہ پائی حسین نے — اک مشت خاک بھر کے اٹھائی حسین نے
خود سونگھی اور بہن کو سنگھائی حسین نے — ہمشیر کی سنی یہ دہائی حسین نے
ہے ہے یہ خاک پھینکو، مری جان جاتی ہے
بھیا! تمھارے خون کی بو اس میں آتی ہے

باشندوں کو وہاں کے یہ مولا نے دی ندا — نام اس زمیں کے جتنے ہیں لو تم جدا جدا
وہ بولے، آپ کو ہو مبارک ہر اک بلا — یہ نینوا ہے، مار یہ ہے اور کربلا
معبد ہے یہ کلیم کا، مولد مسیح کا
شہ بولے، اب یہ ہوئے گا مدفن ذبیح کا

موسیٰ کو یاں شجر میں نظر آئی وہ ضیا — جس روشنی نے نعرہ انا اللہ کا کیا
ہم زیر تیغ دیکھیں گے وہ نور کبریا — عیسیٰ کو ماں نے غسل ولادت تھا یاں دیا
پر ہم نہ بعد مرگ بھی یاں غسل پائیں گے
چہلم کو قبر باپ کی، عابد بنائیں گے

ان بندوں میں سرزمین کربلا کی تاریخی اہمیت یوں بیان کی گئی ہے کہ یہ وہ جگہ ہے جہاں حضرت موسیٰ کو

روشنی ملی، حضرت عیسیٰ کو غسل ولادت یہاں ہوئی لیکن حضرت حسین کو پس مرگ یہاں غسل بھی نہ ملا۔ دبیر اپنے مرثیوں میں آرائی کی فضا پیدا کرنے میں حد درجہ ہنر مندی کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

مذکورہ بالا بیانیاتی تدابیر کی نشاندہی کے علاوہ یہ عرض کرنا بھی مقصود ہے کہ تاریخ میں ایک ہی واقعہ رونما ہوا ہے لیکن ہر مرثیہ میں مختلف واقعات کا بیان ہوا ہے۔ دبیر اپنے مرثیہ کے Sujet کی تشکیل میں جہاں لکھنوی معاشرہ اور لکھنوی تہذیب کو مدنظر رکھتے ہیں وہیں اس لسانی اسلوب کا بھی خاص لحاظ رکھتے ہیں جس سے لکھنؤ کا لسانی معاشرہ مختص ہے۔ ان کے مرثیوں کی خاص شناخت پیچیدہ خیالی، استعارہ در استعارہ اور شاعرانہ تکلفات ہیں۔

مرثیوں میں بھی واقعات کا بیان راوی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ مرثیہ صیغۂ غائب میں بیان ہوتا ہے اس کا راوی ہمہ داں (Omniscient) ہوتا ہے۔ ہمہ داں راوی کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ کرداروں کو پیش آمدہ واقعات کے تمام پہلوؤں سے واقف ہوتا ہے۔ ایک بند ملاحظہ کیجیے:

جب صبح بے ردائی زینب عیاں ہوئی　　اور آخری سپاہ خدا میں اذاں ہوئی
ناموس مصطفیٰ میں بپا یہ فغاں ہوئی　　بس اب بہار گلشن زہرا، خزاں ہوئی
کانپے گا عرش فاطمہ کے شوروشین سے
جس دم وداع ہوئیں گی زینب حسین سے

اس بند میں راوی نے یوم عاشورہ سے قبل ہی زینب کے بے ردا ہونے کا ذکر کیا ہے۔ جب صبح بے ردائی زینب عیاں ہوئی کا سانحہ ماضی کے صیغہ میں بیان ہوا پھر مستقبل کے واقعہ کو بیان کیا گیا کہ کانپے گا عرش فاطمہ کے شوروشین سے/ جس دم وداع ہوئیں گی زینب حسین سے۔ مرثیہ میں راوی کی جانب سے اس نوع کی مداخلت سامعین کو رونے رلانے کے لیے فضا ہموار کرنے کی غرض سے کی جاتی ہے۔

میدان جنگ میں جانے سے قبل راوی دونوں فریقوں کی صورتحال کا ذکر کر رہے ہیں۔

کھینچوں مرقع سحر شاہ خاص وعام　　جس کے حضور صبح عمر کی ہے، عین شام
واں تو یہ دھوم دھام تھی اور یاں خدا کا نام　　تسبیح فاطمہ ہی ابھی پڑھتے تھے امام
یاں ذکر حق کا اور وہاں کلمہ غرور کا
واں جادہ ناز کا یہاں سجادہ نور کا

راوی کا یہ موازنہ اور تبصرہ بھی قاری کے جذبات کو برانگیختہ کرنے کے لیے ہے۔

مرثیہ میں بیان کی حرکیات پر اگر غور کیا جائے تو اس میں دو طریقے بنیادی محسوس ہوتے ہیں ایک بتانا دوسرا

دکھانا۔ یہ دونوں بیانیہ کے اوصاف ہیں۔ یہ دونوں اوصاف مختلف ہیں متضاد نہیں۔ دونوں اوصاف یکساں طور پر بھی استعمال ہوتے ہیں۔ ناصر عباس نیرا اپنے مضمون بیانیات کی اصطلاحات: وضاحتی فرہنگ میں ان دونوں طرز اظہار کے متعلق لکھتے ہیں:

> ''بتانے کا تعلق کہانی سے ہے اور دکھانے کا بیانیہ ڈسکورس سے۔ جب فکشن نگار دکھانے کی تکنیک استعمال کرتا ہے تو وہ ہمیں ایک خاص لمحے میں ایک خاص منظر، خاص صورتحال، خاص بات کو محسوس کرانا چاہتا ہے وہ ہمارے حواس کو انگیخت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔''[۳]

جنگ کے منظر کو دبیر درج ذیل بند میں کس طرح پیش کرر ہے ہیں، ملاحظہ کیجیے:

پہلے پرے سے شیث نے گھوڑا بڑھا دیا   اک تیر چل کے، نیزے کا جوہر دکھا دیا
قاسم کو دیکھا شاہ نے اور سر جھکا دیا   نوفل نے بھی سمند سوے شہ بڑھا دیا
بولے حسین، بند کمر ٹوٹا جاتا ہے
دیکھو جوانو! قاتل عباس آتا ہے

پلا دکھایا حرملہ نے بڑھ کے تیر کا   شہ روے یاد کرکے تڑپنا صغیر کا
چمکا جو بھالا ہلنے میں ابن نمیر کا   شق ہوگیا کلیجہ رسول قدیر کا
بے چین دل کے درد سے ہونے لگے حسین
اکبر کا سینہ چوم کے رونے لگے حسین

دبیر نے اس بند میں متحرک تصویروں کو گرفت میں لینے کی سعی کی ہے۔ یہ تصویر افعال کے ذریعہ ترتیب دی گئی ہے، شیث نے گھوڑا بڑھا دیا، تیر کے نیزے کے جوہر دکھانا، شاہ کا سر جھکانا، نوفل کا شاہ کی جانب گھوڑا بڑھانا جیسی حرکی تصویریں بیانیہ کے ذریعہ تشکیل دی گئی ہیں۔ اس بند میں دیکھیے روانی کتنی ہے۔ عام طور پر مراثی دبیر پر روانی کے مفقود ہونے کا الزام عائد کیا جاتا ہے۔ اس طرح کے بکثرت رواں بند ان کے یہاں نظر آتے ہیں۔

یہ ایک بدیہی امر ہے کہ زبانی بیانیہ میں لہجہ، صوتی اتار چڑھاؤ اور اشارہ کنایہ اہم عناصر کی حیثیت رکھتے ہیں جن سے ادائیگی معنی میں معاونت ہوتی ہے اور معنی کی توسیع بھی ہوتی ہے۔ نیر مسعود نے اپنی کتاب ''مرثیہ خوانی کا فن'' میں دبیر کی مرثیہ خوانی کے متعلق ایک واقعہ قلم بند کیا ہے، ملاحظہ کیجیے:

> ''مرزا صاحب اس موقع پر پہنچے کہ حضرت زینب اپنے بچوں پر خفا ہو رہی ہیں

کہ تم نے شمر سے بات کیوں کی۔ اس موقع پر یہ ایک مصرع مرزا صاحب تین طرح سے پڑھے۔

کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی

ہر مرتبہ مصرعے کے ایک نئے معنی سامعین کے ذہن میں آئے۔

(۱) گھرکی کے لہجے میں

کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی!

(۲) استفہامیہ طور پر

کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی؟

(۳) تاسف وحسرت کے لہجے میں

کیوں تم نے میرے بھائی کے قاتل سے بات کی

اس قدر اس مصرعے پر رقت ہوئی کہ مرثیہ آگے نہ پڑھ سکے۔"

دبیر کے مرثیہ میں اس طرح قرأت کے متعدد امکانات موجود ہیں جن سے دبیر کی انفرادیت کے نت نئے پہلو روشن ہوسکتے ہیں۔

مذکورہ بالا معروضات کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ مراثی دبیر کا مطالعہ اگر بیانیہ کے تناظر میں کیا جائے تو ان کے مرثیوں کے نئے فنی زاویے سامنے آسکتے ہیں۔

○

۱۔ بیانیہ کی سرحدیں، ژرار ژنت، مترجم قاضی افضال حسین، ششماہی رسالہ تنقید، شعبہ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ، ص:۱۶۷)

۲۔ مراثی دبیر میں بیانیہ: مشمولہ رثائی ادب، سہ ماہی کراچی، شمارہ ۳۵، ص:۷۹

۳۔ بحوالہ بیانیات، مرتب: قاضی افضال حسین

فرحت نادر رضوی

مراثی دبیر میں اسطوری عناصر

ادب وشاعری میں ماورائی فضا کا طلسم شاید اسی وقت سے چھایا رہا جب سے انسانی ذہن نے کہانی گڑھنی سیکھی، بلکہ ایک قدم آگے بڑھ کر اگر یوں کہا جائے کہ ہر وہ گفتگو جسے پہلے پہل انسان نے دلچسپی سے سنا وہ دراصل ایک کہانی ہی تھی تو کچھ غلط نہ ہوگا، چنانچہ انتہائی ابتدائی دور میں وجود پزیر ہونے والے وہ الوہی نغمات جنھیں دوران عبادت پڑھا جاتا رہا، وہ بھی کہانیاں ہی تھیں، منظوم کہانیاں، اس طرح بہ تدریج ذہن انسانی میں ابھرنے والے خوف واندیشے، مذہبی کہانیوں میں صورت پزیر ہوکر عقیدے کی بالیدگی کا سبب بنے جبکہ سبب واسباب کی علت وتوجیہ پرمبنی کہانیاں فلسفہ اور سائنس کی بنیاد فراہم کرنے کا سبب بنیں اور انسانی ذہن کی تخیل طرازی اور فنتاسی سے عبارت کہانیوں نے اسے ایجادات اور تکنیکی ارتقاء کا راستہ دکھا کر نایاب کو بازیاب کر لینے کی بے پناہ صلاحیت بخشی۔ اس قدر گہرا اور قدیم رشتہ رہا انسان کا قصے، کہانیوں کے ساتھ...اور ظاہر ہے کہ ایک قصے کو قصہ بنانے والی بنیادی شئے تحیر کی وہ کیفیت ہے جو ہر بار اس قصے کو سننے کے لیے آمادگی پیدا کرنے کا سبب بنی اور چشم بصیرت ہر بار اسی ایک منظر کو ایک نئے پس منظر میں درک کر کے ایک نیا مفہوم اخذ کرتی رہی اور مسرور ہوتی رہی۔ یہی فطرت آدم ہے، چنانچہ وہ قصہ کے اس طلسم سے کسی صورت باہر نکل ہی نہیں سکتا، یہ اور بات ہے کہ ارتقائے انسانی کے ساتھ ساتھ اب ان قصوں کو مختلف علوم وفنون سے وابستہ مختلف شقوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے۔

جہاں تک خالص ادب وشاعری کا تعلق ہے، اس کا تو براہ راست رشتہ ہے وجدان اور تخیل کے ساتھ، ورائے تجربہ بھی بہت کچھ ہے جو نا گہانی طور پر اکثر حد ادراک میں درآتا ہے اور تب کوئی تخلیقی کارنامہ صورت پزیر ہوتا ہے جو کسی آئس برگ کی طرح بہت تھوڑا ہی دکھائی دیتا ہے جسے اہل ذوق حد فہم وادراک میں سمیٹ لینے کی کاوش کرتے ہیں، مگر ایک تخلیقی فن پارے کا بہت سا حصہ عام سطح فہم وادراک سے ماورا ہوتا ہے، جسے خاص خاص حالتوں میں حسب توفیق وصلاحیت مختلف حسی جذبی سطحوں سے اکثر درک بھی کر لیا جاتا ہے، مگر اس طرح کے تجربات کا چونکہ کوئی واضح تعارف یا توضیح نہیں پیش کی جا سکتی لہٰذا ہم اسے ماورائیت سے موسوم

کر لیتے ہیں۔

یہ ماورایت ہی شاعری کی جان ہے، بیانیہ میں اسی ماورایت کو سمونے کی غرض سے اکثر ایسے فوق تجربہ خیالات و واقعات پیش کیے جاتے رہے ہیں جنہیں آج ہم اور آپ طلسم و سحر اور جادوگری کے ناموں سے پکارتے ہیں۔ چنانچہ ذہن انسانی کی اسی ماورائیت پرستی نے داستانوں کے دفتر کے دفتر گڑھ ڈالے۔ بعد کے ادوار میں جب مغربی ادبی اثرات کے تحت ڈرامہ ناول اور افسانہ جیسی مختلف اصناف عالم وجود میں آئیں تو اسی ماورائیت نے زیادہ ترقی یافتہ صورت میں یہاں شعور کی رو جیسی اصطلاحات میں ڈھل کر اپنی آفاقیت کا سکہ بٹھا یا اور شاعری میں تلمیح، استعارہ، کنایا اور تشبیہات کی صورت جلوہ افروز ہو کر ہمیں یہ اعتراف کرنے پر مجبور کر دیا کہ ماورائیت کی گرفت اور غیر محسوس کو محسوس اور نا قابل تسخیر کو تسخیر کر لینے کی کاوش اور تجربہ ہی اصل لطف و انبساط کا سبب ہے، چنانچہ حسب توفیق و استطاعت ہر تخلیق کار نے کمند فکر میں اس پیکر عنقا کو اسیر کرنے کی کوشش کی۔

یہ تو ہوئی عمومی گفتگو، لیکن وہ خصوصی گفتگو بھی ضروری ہے جسکا تعلق براہ راست دبیر کی مرثیہ گوئی کے اسطوری عناصر سے ہے۔ اب جہاں کہیں لکھنؤ کا ذکر ہوتا ہے وہ دلچسپ مرقع کشی یاد آجاتی ہے، جہاں شام ڈھلے پیالیوں میں افیون گھلتی ہے، گنّے کی گنڈیریاں چھلتی ہیں، منچلوں کا جمگھٹ ہوتا ہے اور داستان سرائی کے دور چلتے ہیں، جہاں بزم سے لیکر رزم تک کے ولولہ انگیز مناظر پیش کروئے جاتے ہیں اور ایک اکیلا قصہ گو مکمل اسٹیج کی ترتیب صرف اور صرف اپنی گفتگو کے دم خم پر کر گزرتا ہے، گویا قصہ گو لفظوں کے نگار خانے ترتیب دیتا ہوا، تخیل کی ایک سے ایک حیران کن دنیا آباد کرتا چلا جاتا ہے، اور سامع مبہوت و بے خود عالم حیرانی میں اپنے بے لگام تخیل کی مہار سنبھالنے کی تگ و دو میں قصہ گو کی دکھائی ہوئی اجنبی راہوں پر بلا ارادہ بڑھتے چلے جانے پر مجبور و بے بس نظر آتا ہے، یہی وہ عام لکھنوی فضا تھی جس میں لکھنؤ کا شاعر اور سامع دونوں ہی سانس لے رہے تھے۔

ظاہر ہے، بیانیہ شاعری کی خواہ کوئی بھی قسم ہو اس طرز ادا سے اثر پزیری فطری تھی جسے ہم داستانوی طرز ادا سے موسوم کرتے ہیں، اسکی بظاہر ایک وجہ تو لکھنوی تہذیب و مزاج تھا، مگر اس سامنے کی بات کے علاوہ دوسری اہم وجہ وہی تھی جسے سب سے پہلے بیان کیا گیا، یعنی بیان واقعہ میں اسطوری عناصر کی آمیزش بیان واقعہ کو وہ ڈرامائیت بخشنے کے لیے ضروری محسوس کی گئی کہ اسے دل چسپی سے سنا جائے، ورنہ ایک سیدھے سپاٹ اور بے لطف بیان کے لیے سامعین کی توجہ کا حصول ممکن نہ تھا۔

اودھ میں مجالس عزا امراء و رؤسا اور نوابین کی سرپرستی میں منعقد ہو رہی تھی، یہی وہ دور تھا جب مرثیہ گوئی

اور مرثیہ خوانی کو ایک با قائدہ فن کی حیثیت سے خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ اور شعرا نے دقت فکر و نظر کے ساتھ اس فن کی تکمیل میں سرگرمی دکھائی۔ اس سلسلے میں ضمیر کا نام خصوصی اہمیت کا حامل ہے۔ ان کے ہی شاگرد رشید مرزا دبیر تھے۔ دبیر کا مشاہدہ بہت گہرا تھا، وہ اپنی غیر معمولی قوت مشاہدہ سے کام لیکر معمولی مناظر میں غیر معمولی کیفیات پیدا کر دینے پر قدرت رکھتے تھے، اسی صفت نے انکے مراثی کو غیر معمولی اسطوری کیفیات عطا کر دیں۔ اس سلسلے میں وہ اپنی بے پناہ قدرت بیان کے استعمال سے یکے بعد دیگر منظر پر منظر ترتیب دیتے چلے جاتے تھے، اگر چہ یہ مناظر واقعات اصلی سے ہی ترتیب پاتے، مگر ان واقعاتی صورتوں میں ایک ماورائی کیف و کم وہ اس طرح پیدا کرتے کے تخیل کے ہزار ہا ہزار نگار خانے سجتے چلے جاتے، اور ایک سحر انگیز فضا قائم کر دیتے جہاں سامع کا تخیل ایسے مناظر سے متحیر رہ جاتا جو اسکی اصلی زندگی سے اگر چہ ملتے جلتے ہوتے مگر ان میں ایک ایسی تازگی محسوس ہوتی جو اصل سے کہیں زیادہ کیف انگیز ہوتی۔

دبیر کے مرثیوں میں ماورائی اسطوری فضا بندی جن وسائل کی مرہون منت ہے ان میں پرسونیفیکیشن اور امیجری کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ ان وسائل سے وہ غیر معمولی حسی منظر نامے تشکیل دیتے ہیں، اور سامعین کے لیے ادراک کے نئے دریچے وا کرتے ہوئے اسے تخئیلی سفر کی وہ وسعت بکراں عطا کرتے ہیں، جہاں ہر ہر قدم پر ایک اچھوتے تحیر انگیز تجربے سے کسب انبساط کے مواقع فراہم ہوتے ہیں۔

مثلاً زخموں کی دریدگی کو شدت احساس عطا کرنے کے لیے دیکھئے کس زاویے سے بیان کرتے ہیں:

منہ زخموں نے پھیلا دیے لینے کو جماہی

شدت تحیر کو اپنی انتہا تک پہنچا ہوا پیش کرنا چاہتے ہیں، دیکھئے کیا تصویر کھینچتے ہیں:

انگڑائی کا لینا بھی کماں بھول گئی تھی

زخموں کے چاک کو شاید ہی کبھی کسی نے اس انداز میں دیکھا اور پیش کیا ہو، ایک کیفیت کی تجسیم کا کیسا انوکھا انداز ہے؟ دوسری مثال میں کمان کی کشیدگی کو انگڑائی سے تعبیر کرتے ہوئے ایک بیجان شئے یعنی کمان کا پرسونیفیکشن کیا گیا اور پھر انگڑائی لیتے لیتے عالم تحیر میں اسی ایک کیفیت میں ٹھہر جانا یعنی انگڑائی مکمل کرنا بھول جانے کا ذکر کر کے شاعر نے کمان کے وجود میں تحیر کی انتہائی کیفیت کو مجسم کر دیا ہے۔

ایک شعر اور دیکھئے:

بپھرا ہوا ہے شیر پھریرے کا بے جدال　　　شیر فلک کو دیکھ کے ہوتا ہے لال لال

یہاں دو بے جان اور بہ ظاہر غیر متعلق چیزیں یکجا کی گئی ہیں ایک علم کا ہوا سے اڑتا ہوا پھریرا جسے 'بپھرا ہوا شیر' کہکر شاعر نے صاحب علم کے غیض و غضب کی کیفیات کو ہوا سے اڑتے ہوئے پھریرے میں بپھرے

ہوئے شیر کی کیفیات کے ساتھ مجسم کر دیا ہے، اس تجسیم کے بعد پھریرے کے شیر کے بپھرنے کی وجہ اس کے حریف یعنی 'شیر فلک' کی موجودگی کو قرار دیا گیا ہے، اور اس طرح فلک اور پھریرے کے درمیان جو رشتہ مخالفت قائم ہوا اسکی توجیہ یہ فراہم کی گئی ہے کہ چشم فلک آج مظلوموں کا قتال دیکھنے پر آمادہ ہے جبکہ علم عباس ناموس رسول کے تحفظ کی ضمانت ہے۔ لہٰذا علم عباس اور فلک پیر کو دو باہم مخالف و متصادم قوتوں کی صورت پیش کیا گیا ہے، اور انکی تجسیم حیوانی صورتوں میں کر کے انہیں ایک دوسرے پر جھپٹ پڑنے کو آمادہ دکھایا گیا ہے۔ اس طرح یہ مکمل تاثر کسی لفظی توضیح کے بجائے دو شیروں کی کیفی تجسیم میں اس طرح سمیٹ لیا گیا ہے کہ چشم تخیل ہوا میں اڑتے ہوئے پھریرے میں ایک بپھرے ہوئے شیر کو صاف طور پر دیکھ لیتی ہے جو اپنے حریف کی موجودگی سے ناخوش ہو کر غصے کے عالم میں غراتا ہوا نظر آ رہا ہے، جبکہ آسمان پر بنتے بگڑتے مناظر میں چشم تخیل خود اپنے ہی تصور کو پڑھتی ہے، لہٰذا دوسرے شیر کا وہاں نظر آ جانا عین ممکن ہے۔

جناب عابد حسین حیدری نے دبیر کے مرثیوں کی ماورائی فضا پر گفتگو کرتے ہوئے بہت عمدہ بات کہی ہے:

'شاعری میں ماورائے عقل کائنات کی تشکیل خاص اہمیت رکھتی ہے، یہ تشکیل دو سطحوں پر ہوتی ہے۔ کبھی براہ راست بیانیے کی بنیاد پر اور کبھی بالواسطہ انداز میں، جو اپنے اندرونی معنی بھی رکھتا ہے۔ مثنوی سحر البیان اور گلزار نسیم پہلے قبیل کی مثالیں ہیں تو مصور سبزواری کے یہ اشعار دوسرے قبیل کی ترجمانی کرتے ہیں:

نہ کھینچنی تھی تمہیں سطح آب کی چادر　　کبھی کا گھات میں بیٹھا بھنور نکل آیا

جو چیخ ماری ہواؤں نے پار اترتے ہوئے　　وہی کٹا ہوا دریا سے سر نکل آیا

یہاں جہان معنی کی تشکیل کے لیے جتنا کام شاعر کرتا ہے اتنا ہی قاری یا سامع کا ذہن بھی۔ بقول ایزر:

''معنی نہ تو کاغذ پر چھپے ہوئے لفظ میں ہیں نہ متن سے باہر، معنی قاری کے سمجھنے کے عمل میں ہیں۔ یوں معنی کوئی شئے نہیں جسکی کوئی تعریف قائم ہو سکے، معنی اثر ہے جسکا فقط تجربہ ہی کیا جا سکتا ہے''

(بحوالہ ساختیات پس ساختیات، پروفیسر گوپی چند نارنگ)'

ماخوذ از: انیس اور دبیر، دو سو سالہ سیمینار۔ گوپی چند نارنگ، صفحہ 203

مندرجہ بالا حوالے کے بعد ایک بار پھر ان مصرعوں کو دیکھیے اور اپنے تخیل کو ذرا آزاد چھوڑیے، یہ نہ سوچیے کہ ابھی آپ رثائی تصور کدوں سے گزر رہے ہیں، بعید نہیں کہ دبیر کی یہ تخیل انگیز مصوری آپکو اساطیری دنیا کی کچھ جانی پہچانی سی گلیوں تک پہنچا دے۔

عام مناظر سے خاص کیفیات منعکس کر دینے کی یہ خداداد صلاحیت دبیر کے مرثیوں کو کیا سے کیا بنا دیتی ہے، ظاہر ہے دبیر کا بسیط مطالعہ، زبان پر تصرف اور ان کا گہرا مشاہدہ یہاں اہم رول ادا کرتے ہیں مگر انکے

بیان کی اس سحر طرازی کا اصل سہرا انکی بے پناہ تخئیلی صلاحیتوں کے سر جاتا ہے۔ وہ گفتگو میں مبالغہ آرائی کو پسند کرتے ہیں، لیکن جس مبالغہ آمیز تصور کو وہ پیش کرتے ہیں اس کو ممکن بنانے کے لیے فطری موجودات کا سہارا لیکر بیان کو غیر اصلی اور بے لطف ہونے سے نہ صرف یہ کہ محفوظ رکھتے ہیں بلکہ اپنے سامعین وقارئین کے ذاتی مشاہدات پر مبنی ایک بیکراں تخئیلی وسعت فراہم کردیتے ہیں جہاں حیرتناک مناظر اور ناقابل فراموش تجربات آغوش انبساط وا کئے منتظر ہوتے ہیں۔

کہا نہیں جاسکتا کہ دبیر کے مرثیوں میں یہ کیفیت کسی حتمی کوشش کا نتیجہ ہے، یا یہ اس مخصوص ذہن کا فطری میلان، جس نے داستانوں کی سحر آگیں فضا میں تربیت پائی تھی، اور جو فطرتاً اسی محیط بیکراں کا سفری تھا جس میں داستانیں پلتی بڑھتی رہیں، لیکن ان کے مرثیوں کے حوالے سے یہ اعتراف بہرحال ناگزیر ہے کہ یہاں جب بھی گفتگو شروع ہوتی ہے تو فکر اسی عرصۂ بیکراں میں رواں دواں نظر آتی ہے اور انہیں عناصر سے کیفیات ماخوذ کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے جو خالصتاً داستانوی ہیں ۔

دبیر نے بڑی کثرت کے ساتھ ہفت افلاک سے زیر زمیں تک کے بے شمار متنوع مناظر مرثیوں کے محدود دامن میں بے حد نفاست، چابکدستی اور سلیقے کے ساتھ اس طرح یکجا کردیے ہیں کہ کہیں بھی یہ ذکر بے سبب نہیں محسوس ہوتا۔ انہیں اجرام فلکی سیاروں اور ستاروں کے استعارے خصوصیت کے ساتھ پسند تھے، اسکی وجہ بھی غالباً انکی ماورایت پسندی ہی ہے، دوسرے نامعلوم کا سحر اور اجنبی سرزمین کی اسطوری کشش بھی اس سلسلے کا ایک اہم محرک ہوسکتی ہے۔

یہاں دبیر کے مرثیوں سے کچھ مثالیں پیش ہیں جہاں انہوں نے موجودات فلکی کو مرکز میں رکھ کر مکمل گفتگو پیش کی ہے،

مرثیہ ہے:

کس شیر کی آمد ہے کہ رن کانپ رہا ہے

دبیر نے اپنے اس مرثیے میں کئی کردار پیش کئے ہیں جو اگرچہ اجرام فلکی کے ہم نام ہیں اور انکی عملی سر گرمی کا مرکز ایک ماورائی مقام یعنی فلک ہے، مگر ان میں کل صفات انسانی ہیں۔ کچھ کردار مرکزی ہیں جبکہ کچھ ضمناً پیش کئے گئے ہیں ضمنی کردار اپنی کوئی خاص انفرادیت نہیں رکھتے، سوا اس ایک صفت کے، جسکے لیے دبیر نے اپنے منظرنامے میں انہیں داخل کیا ہے۔ جلاد فلک، جوزا، عطارد اور خورشید وغیرہ ایسے ہی کردار ہیں جبکہ پیر فلک پشت دوتا، اپنے نام کے حوالے سے ہی خاصا واضح کردار ہے، یہ موجودات سماوی کے درمیان اپنی قدامت وعیاری کے سبب نمایاں حیثیت سے سامنے آیا ہے، اسکے مکروفریب اور مظالم کا، ایک زمانہ شکار رہا ہے مگر

فلک کی سازشوں کے آگے کبھی کسی کی ایک نہیں چلتی، سب اسکے آگے مجبور و بے بس نظر آتے ہیں۔
تمام گفتگو کا مرکز میدان کارزار میں ایک کردار کی آمد ہے، اعلان آمد سوالیہ ہے، کیونکہ آنے والے کی آمد کے رعب سے رن کانپ رہا ہے
بعد از آں شیر کی آمد کے نتیجے میں رونما ہونے والے ایک واقعاتی سلسلے کا بیان شروع ہو جاتا ہے اور اس حوالے سے شاعر سامع کی نظروں کے سامنے سے تیز رفتاری سے یکے بعد دیگر مختلف مناظر گزارتا چلا جاتا ہے، پہلا منظر زیر زمیں سے پیش کیا گیا ہے:

رستم کا جگر زیر کفن کانپ رہا ہے

دوسرے منظر میں نظرا یکبار پھر روئے ارض پر کانپتے ہوئے قصر سلاطین زمن کا منظر دیکھتی ہے،

سب قصر سلاطین زمن کانپ رہا ہے

تیسرے مصرعے میں نظر کو سطح ارض سے چرخ کہن کی جانب پروانہ سفر عطا کیا گیا ہے ...وہاں بھی سراسیمگی کی کیفیت ہے...

سب ایک طرف چرخ کہن کانپ رہا ہے

یہ ایک مکمل پس منظر ہے جسکی تکمیل کے بعد شاعر ایکبار پھر بنیادی منظر کی جانب لوٹ کر آتا ہے اور اس بار منظر نامے میں اس 'شیر' کی تصویر کو مکمل طور پر واضح کر دیا جاتا ہے جسکی آمد کے سبب آسمان سے زیر زمین تک سب لرزہ براندام ہیں:

شمشیر بکف دیکھ کے حیدر کے پسر کو

...پیش منظر کا یہ بیان اگرچہ ابھی ادھورا ہے لیکن یہیں ختم کر اس حرکی منظر کو ایکبار پھر سے دیکھئے...کیا دیکھا آپ کی چشم تخیل نے ...ایک ہاتھ میں شمشیر علم کئے دوسرے ہاتھ سے گھوڑے کی لگام سنبھالے ایک تیز رفتار سوار نہایت سرعت کے ساتھ اسٹیج کے کسی گمنام گوشے سے نمودار ہو کر عین مرکز کی جانب بڑھتا چلا آرہا ہے... یہاں آپکے تخیل کو بصارت کے ساتھ ساتھ سماعت نے بھی کچھ مانوس آوازوں کی یاد دلا کر تقویت بہم پہنچائی ہے، اور اب اگلا منظر دیکھئے جو پیش منظر بھی ہے اور پس منظر کا نقطۂ تکمیل بھی اور ساتھ ہی ساتھ اس مکمل کیفیت کو نقطۂ عروج تک پہنچانے کا وسیلہ بھی۔

تھراتے ہیں جبریل سمیٹے ہوئے پر کو

اب پیش منظر میں دوسرا کردار بھی اچانک نظر آنے لگا ہے مگر یہ پہلے کردار کے شانہ بہ شانہ نہیں نظر آتا ، بلکہ نظر کو سطح ارض سے ذرا بلند ہونا پڑتا ہے، یہ ایک ماورائی کردار ہے، یعنی 'جبریل' جو خوف سے اپنے پروں کو

سمیٹے ہوئے تھرا رہا ہے، غور کیا آپ نے جبریل کی آمد پسر حیدر کی آمد سے کس قدر مختلف ہے، گویا ماورائیت کی ایک دھند ہے جو اب تک غیر محسوس تھی مگر اب محسوس ہونے لگی ہے، اور اسی دھند میں چشم تخیل جبریل کو مجسم دیکھ لیتی ہے ۔ یہاں ایک تلمیح کی مدد سے شاعر نے حیدر کے پسر کی نسبی شجاعت کی یاد تازہ کر دی ہے، اور اسطرح زمین و آسمان کے ہیبت زدہ ہو کر کانپنے کی علت بھی بیان کر دی گئی ہے۔ اس طرح یہ ایک منظر نامہ مکمل کر کے اب شاعر نئے سرے سے دوسرے منظر نامے کی ترتیب کی جانب متوجہ ہوتا ہے، اس بار پہلے منظر کے آخری سین سے منظر نامے میں 'محسوس' ماورائی دھند کو کچھ اور قریب سے دیکھے جانے کی کوشش کی جاتی ہے تو یہاں مزید کچھ تخیلاتی مناظر ابھر کر سامنے آتے ہیں... یہ نو قلعہ افلاک ہیں جنکے آہنی دروازے مقفل ہیں، مکمل ماحول مہیب خاموشی میں ڈوبا ہوا ہے:

ہیبت سے ہیں نہ قلعہ افلاک کے در بند

اب نظر اس قلعے کے اندر کے مناظر دیکھتی ہوئی آہستہ آہستہ آگے بڑھ رہی ہے، سب سے پہلے اسے جلاد فلک نظر آتا ہے جسے اس قلعے میں نظر بند کر دیا گیا ہے۔

جلاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند

دربار شاہی کا یہ عالم ہے کہ تمام سیارے اپنی اپنی جگہ حاضر ہیں مگر ساکت و سامت کھڑے ہیں کہ نہ جانے کب کیا ہو جائے، کمر چرخ سے جوزا کا کمر بند عالم پریشانی میں کھل گیا ہے مگر اسے خبر تک نہیں:

وا ہے کمر چرخ سے جوزا کا کمر بند — سیارے ہیں غلطاں صفت طائر پر بند

عطارد جو منشی ہے قائدے کے مطابق درباری کارروائی شروع کرنا چاہتا ہے، مگر جیسے ہی قلم اٹھاتا ہے خوف کے سبب اسکے ہاتھ سے قلم چھوٹ کر گر پڑتا ہے، اور منشی ہی پر کچھ موقوف نہیں، خود سپہ سالار چرخ کی سراسیمگی کی یہ کیفیت ہے کہ جیسے ہی علم بلند کرنا چاہتا ہے ہیبت کے سبب پنجوں سے چھوٹ کر علم گر پڑتا ہے،

انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے — خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

یہ ماورائیت کی دھند تخیل کو وہ تصوراتی وسعت عطا کرتی ہے جہاں ہر قسم کے امکانات موجود ہیں اگر دیکھنا چاہتے ہیں تو تمام مناظر زندہ ہیں ورنہ سب موہوم و معدوم۔ اور آسمان کی صفت اصلی بھی یہی ہے، جو ان تمام ماورائی مناظر کے بیان کا جواز بھی فراہم کر دیتی ہے، ٹھیک اسی طرح جیسے داستانوں میں ایک قصہ گو کی چشم تخیل ہمیں دھویں کے مرغولوں میں عجیب و غریب مناظر دکھا سکتی ہے:

'بیچ دریا پر پل بنا ہے لیکن وہ دھویں کا ہے۔ تین درجے پل کے ہیں، اوپر کے درجے میں ہزار ہا برج بنے ہیں اور دیو بوقیں اور شہنا منہ سے لگائے کھڑے ہیں۔ اگر ایک بوق بجے طلسم کے ساکن بیہوش ہو

جائیں۔ پریزادیں برج کے اندر موتی جھولیوں میں بھرے اچھالتی ہیں۔ ایک درجے میں زنگی لڑ رہے ہیں۔ سر کٹ کر گر رہے ہیں۔ خون زخموں کا ان کے بہہ کر دریا میں جاتا ہے۔ بجائے پانی کے خون بہتا ہے۔ (ہوشربا اول ص 101)

ماخوذ از اردو کی نثری داستانیں از گیان چند جین صفحہ 769 اشاعت 1987

آئندہ چار بندوں میں تواتر کے ساتھ کئی ماورائی کردار تمثیل کی صورت میں پیش کر دیے گئے ہیں لیکن اس منزل سے شاعر کافی رواروی میں گزرتا ہے چنانچہ اپنے نام کی مناسبت کی حد تک ہی کرداروں کا تعارف حاصل ہو پاتا ہے۔ اس سے ذیادہ کی تفصیل سامنے نہیں آتی البتہ دربار فلکی پر روزمرہ کی کاروائی کے اہتمام کا نقشہ ضرور کھنچ جاتا ہے۔ لیکن ایک زندہ منظر ضرور اس گفتگو میں موجود ہے۔ فلک پیر، جسکی عیاریوں اور مظالم کا شکار اہل جہاں ہمیشہ سے رہے ہیں، جسکی قدامت ومکر کے آگے تمام ساکنان فلک ہیچ ثابت ہوئے ہیں، جسکی موجودگی عدل ومساوات کے قیام میں رخنہ اندازی کا سبب رہی ہے، آج اس کا آخری وقت آ پہنچا ہے، آج فضائے عرش بالکل بدلی ہوئی ہے، اور یہ سب کچھ آمد عباس کا فیض ہے، یعنی منتظمان فلک (مہ وخور) کے اندر آج وہ جرات پیدا ہوئی کہ انہوں نے اپنے اختیارات کا استعمال کرتے ہوئے 'پیر فلک پشت دوتا' کو پیچھے سرکنے پر مجبور کر دیا جس کے نتیجہ میں عدل کو آگے بڑھ کر ایک مدت سے درہم برہم نظام ہستی کی درستی کا موقع حاصل ہوا:

چمکا کے مہ و خورزر و نقرہ کی عصا کو — سرکاتے ہیں پیر فلک پشت دوتا کو
عدل آگے بڑھا حکم، یہ دیتا ہے قضا کو — ہاں باندھ لے ظلم وستم و جور وجفا کو
گھر لوٹ لے بغض و حسد و کذب و ریا کا
سر کاٹ لے حرص و طمع و مکر و دغا کا

پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ دبیر کے کلام کا ایک وصف خاص مبالغہ ہے، جسے اکثر و بیشتر انکی شاعرانہ نمود علم و کمال تصور کیا گیا ہے، مگر در حقیقت بات کچھ اور ہے۔ شاعر جب کسی تصور کو پیش کرتا ہے تو اس وقت تک دم نہیں لیتا جب تک وہ اظہار کو منتہا تک نہ پہنچا لے، اس سلسلے میں وہ مختلف کاوشیں کرتا ہے، جس میں ایک خاص عمل بیان میں لامتناہیت پیدا کر کے تخیل کے طرفوں کو کھول دینا ہے، جب وہ گفتگو کرتا ہے تو تخیل کے سروں کو سما تا سمک کھینچ کر سامع کے حیطہ امکان میں موجود تمام تر تجربات ومشاہدات کا انسلاک بیانیہ کے بنیادی واقعے کے ساتھ کرتا چلا جاتا ہے، اس طرح جن جزئیات وتفصیلات کو گفتگو میں نہیں سمیٹا جا سکا ہے ، شاعر مخصوص حوالوں کی مدد سے انکی جانب بھی اشارے کر جاتا ہے اور اپنے سامع کو درک تجربہ کی بنیاد پر تخیل طرازی کے غیر معمولی مواقع فراہم کرتا ہے، اس طرح اسکا قاری وسامع تخیلی سطح پر کسب تجربہ کی لذت بے

پناہ سے آشنا ہوتا ہے، اور بیانیہ کے بنیادی تصور کو خود اپنی تنسیبی کاوش سے اس نقطۂ عروج تک پہنچ کر پالیتا ہے، اور اس ماورائیت کا ادراک کر لیتا ہے جس تک رسائی بیان کی سرحدوں کو توڑ کر نکلنے کے بعد ہی ممکن ہے۔

راحت کے محلوں کو بلا پوچھ رہی ہے ہستی کے مکانوں کو فنا پوچھ رہی ہو
تقدیر سے عمر اپنی قضا پوچھ رہی ہے دونوں کا پتہ فوج جفا پوچھ رہی ہے
غفلت کا تو دل چونک پڑا خوف سے ہل کر
فتنے نے کیا خواب گلے کفر سے مل کر

'راحت کے محلے' ایک ماورائی مقام، یا شاید داستانوں کی دنیا سے لی گئی کوئی سرسبز و شاداب بستی ہے جہاں کسی وجود کو زوال نہیں، جہاں ہر رنگ اصل سے زیادہ بارونق اور پائیدار ہے، اور پھر اسی کیفیت کی متضاد کیفیت یعنی 'بلا' کا ذکر ہے جو راحت کے محلوں کی تلاش میں ہے، ابھی فکر راحت کے محلوں کی لطافت کسب کر ہی رہی ہے کہ 'بلا' کی مہیب ترین کیفیات گفتگو میں در آتی ہیں، اور اس طرح تخالف حسی کی کیفیات سے شاعر ادراک کے طرفوں کو کھولنے کا عمل انجام دیتا ہے۔

ہستی کے بالمقابل فنا، یعنی وجود اور عدم کو گفتگو کا حصہ بنا کر شاعر نے بیانیہ کو اس کائناتی وقوعے کے دو انتہائی سروں تک کھینچ کر لامتناہیت کی کیفیت پیدا کر دی ہے، گویا جو کچھ اس حوالے سے سامع کے دائرہ ادراک میں ہے وہ سب کی سب کیفیات، وہ تمام تر حسی ارتعاشات اب اس گفتگو میں در آئے ہیں۔

'تقدیر' 'عمر' اور 'قضا' تینوں ہی نامعلوم ہیں، جن کی دریافت نے بیان میں ماورائیت پیدا کر دی ہے، اور پھر 'دونوں کا پتہ فوج جفا پوچھ رہی ہے' کہہ کر فوج جفا کے مہلک و مہیب ترین انجام کی جانب اشارہ کر دیا گیا ہے، ایک ایسا مہیب انجام جس کا تصور فکر کی دسترس سے ماورا ہے۔ اس طرح دبیر سامع کو ایسے تباہ کن انجام کا مشاہدہ کرانے میں کامیاب نظر آتے ہیں جہاں تک پہنچانے میں تباہی و بربادی کے بڑے سے بڑے منظر نامے بھی معاون و مددگار نہیں ثابت ہو سکتے، لیکن یہاں محض مجرد حوالوں نے اظہار میں شدت اور لامتناہیت کی ایک بیکرانی سمو دی ہے۔

'دبیر کی شعریات میں ماورائی فضا کے حوالے سے اپنی مختصر لیکن عمدہ گفتگو میں جناب عابد حسین حیدری

اس ماورائی فضا کی تشکیل میں تشبیہات، تمثیلات، محاکات، تلمیحات، اور استعارات کا جو مربوط نظام دبیر کے یہاں ہے وہ کئی سطحوں پر متحرک نظر آتا ہے۔ یہیں پر دبیر نے تشکیل اور رد تشکیل، تشبیہ اور رد تشبیہ اور انکار معانی سے بہت بڑا کام لیا ہے'

ایضاً صفحہ 206

چونکہ مراثی کا پیش منظر بہت حد تک طئے شدہ ہے، لہٰذا کلام میں لامتناہیت پیدا کرنے کا عمل دبیر پس منظر کی تشکیل سے کرتے ہیں، جہاں مجرد صفات کی تجسیم، اور زمان و مکان کی لامحدود وسعتوں کو تصرف میں لیکر بڑے بڑے کام انجام دئے جاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ دبیر کے مرثیوں کا کینوس ارض و سما کی وسعتوں میں پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے:

الصور کا آوازہ ہے اب جن و بشر میں　　النشر کا ہنگامہ ہے اس وقت حشر میں
الوصل کا ہے غل سقر و اہل سقر میں　　الہجر کا ہے تذکرہ باہم تن و سر میں
الحشر جو مردے نہ پکاریں تو غضب ہے
الموت زبان ملک الموت پہ اب ہے

مکمل منظر تخیلاتی وتصوراتی ہے، شاعر کے تخیل کے تعاقب میں قاری کا تصور ہفت افلاک سے زیر زمیں تک گردش کر رہا ہے، اسکی نظریں شاعر کے سجائے ہوئے منظر ناموں کے پیچھے پیچھے بھاگ رہی ہیں، ایک مستقل سفر ہے، سرعت و رفتار کا ایک عمل ہے، ایک حرکی کیفیت ہے جس میں شاعر نے سامع کی فکر کو مسلسل مبتلا کر رکھا ہے، اور اس طرح میدان کارزار کے حرکی تجربات کے مشاہدے میں شاعر اپنے سامعین کو عملی طور پر بھی شامل کر لیتا ہے۔ یہاں یکے بعد دیگرے جن ماورائی مقامات سے شاعر اپنے سامع کو تیزی کے ساتھ گزارتا چلا جاتا ہے ان میں انسانوں کے ساتھ ساتھ جنوں کی ماورائی بستیاں بھی ہیں، اور میدان کارزار بھی... جہاں اس وقت سپاہیوں کے درمیان تن و سر کی جدائی کا چرچہ ہے، لیکن ان سب کے درمیان اپنی کیفیت کے اعتبار سے سقر سب سے اہم ہے، ان مقامات سے گزرنے کے بعد سامع زیر زمیں مردوں سے بھی مل آتا ہے جو زمین کے تہہ و بالا ہونے سے یہ سمجھ بیٹھے ہیں کہ روز حشر آ پہنچا۔

ملاحظہ کیجیے کس طرح دبیر سرعت و رفتار کا پس منظر ترتیب دینے میں سرگرم عمل ہیں، جبکہ پیش منظر ابھی تک اپنے مقام سے ذرہ برابر بھی آگے نہیں بڑھا ہے، یعنی شمشیر بکف حیدر کا پسر ابھی صرف وارد دشت کارزار ہوا ہے... ابھی رزم کی منزل دور ہے، صرف آمد کی ایسی ہیبت ہے کہ عرش تا زیر زمیں عالم تہہ و بالا ہے۔ اس طرح کے پس منظر کی تشکیل سے شاعر اپنے سامع کی فکر کو ایک لامتناہی تخیلی وسعت عطا کرنے میں کامیاب نظر آتا ہے، تاکہ اس کا سامع آئندہ پیش آنے والے رزمیہ واقعات کو اپنے ذاتی خروش کے سبب زیادہ سے زیادہ شدت کے ساتھ محسوس کرے۔

دبیر کے اکثر مرثیوں کے پس منظر آسمان کے متعلقات سے ترتیب پاتے ہیں، فطرت کی تبدل پزیر

کیفیات کا استعمال ان منظر ناموں میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے، لیکن شاعر کا حسن بیان اور اسکی تخیل طرازی ان مناظر و کیفیات میں ایک الگ ہی گہما گہمی اور جوش وخروش سمو دیتی ہے۔ مثلاً شب کی رخصت اور آمد صبح کا یہ منظر دیکھئے:

جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا　　سر قبلہ رو جھکا دیا ذکر خدا کیا
بڑھ کر صف نجوم نے بھی اقتدا کیا　　سجدے میں شکر خالق ارض و سما کیا
در کھل گئے عبادت رب غفور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

احساس پر مرتعش اس بیان میں نمی اور تراوٹ کی کیفیات کے ساتھ ساتھ وہ الوہی کیفیت بھی پائی جاتی ہے جسے آخر شب میں بیدار ہونے والے تہجد گزار اچھی طرح پہچانتے ہیں، مکمل منظر نامہ ایک نیم غنودہ کیفیت کا حامل ہے، چونکہ خورشید نے چشمۂ نور سے وضو کر لیا ہے لہٰذا نور کے چھینٹے ادھر ادھر بھی بکھرے ضرور ہیں... لیکن منظر ابھی بھی مکمل طور پر واضح نہیں ہوا ہے، بلکہ ہلکی ہلکی دھند میں لپٹا ہوا سا محسوس ہوتا ہے:

گلگونۂ شفق جو ملا حور صبح نے　　اسپند مشک شب کو کیا نور صبح نے

حور صبح نے گلگونۂ شفق ملا، اور اب وہ دھندلا منظر زیادہ روشن ہو گیا... کیونکہ سیاہی شب دانوں کی صورت سمٹ کر رخصت ہوئی، اسی کے ساتھ ساتھ صبح کی کافوری ٹھنڈک کا احساس بھی سورج کے مکمل طور پر نکل آنے کے سبب زائل ہو گیا:

گرمی دکھائی روشنی طور صبح نے　　ٹھنڈے چراغ کر دئے کافور صبح نے

لیکن سورج تازہ تازہ نکلا ہے، لہٰذا ابھی اس کی روشنی میں ایک پھیکا پن برقرار ہے، چمک نہیں ہے، اس منظر کو شاعر نے لیلائے شب کے حسن کی دولت کے لٹ جانے کی خبر دیکر مکمل کر دیا ہے:

لیلائے شب کے حسن کی دولت جو لٹ گئی　　افشاں جبیں سے انجم درخشاں کی چھٹ گئی

اب شاعر نے صبح کے منظر نامے کو زیادہ روشن اور واضح انداز میں پیش کرنے کے لیے ایک نئے کینوس پر لفظوں کا چھڑکاؤ شروع کر دیا ہے:

پیدا ہوا سپیدہ طلعت نشان صبح　　معبود کا وہ ذکر وہ لطف اذان صبح
باندھا عمامہ نور کا پہنی کتان صبح　　چرخ چہارمی پہ گیا خطبہ خوان صبح
منہ سب کے سوئے قبلہ امید ہو گئے
سرگرم سجدہ عیسی و خورشید ہو گئے

یہ بند ایک نئے احساس کی جانب فکر کو گامزن کرنے کی تمہید ہے، چنانچہ لفظی استعاروں کی کیفیت میں جہاں ابتک لطافت تھی وہاں اب ایک طرح کا جاہ وجلال اور تمکنت ظاہر ہونے لگی ہے، طلعت نشاں، خطبہ خواں، شہ گیتی نشاں، جیسی اصطلاحات ایک مسلسل خط فکر بناتی چلی جارہی ہیں، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے کسی مطلق العنان بادشاہ کا جلوس فلک پر جلوہ افروز ہورہا ہے:

آیا عروج پر شہ گیتی ستان مہر — لی روز نے پناہ بزیر نشان مہر
پرچم کشا ہوا علم زر فشان مہر — ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب وتوان مہر
نیزہ کرن کا دیدہ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی تپلی نکال کے

آیا عروج پر شہ گیتی ستان مہر — لی روز نے پناہ بزیر نشان مہر
پرچم کشا ہوا علم زر فشان مہر — ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب وتوان مہر
نیزہ کرن کا دیدہ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی تپلی نکال کے

جلاد چرخ نے رخ آفاق فق کیا — بدلا جہاں کا رنگ جو خون شفق کیا
اس دور نے قمر کو الٹ کر رمق کیا — سورج کو جب عروج ملا شکر حق کیا

اللہ اکبر... مہر کا کیا رعب و دبدبہ قائم کیا گیا ہے، کیا ہیبت سینے میں بٹھائی گئی ہے، ایک مکمل ڈرامائی صورتحال ہے جس میں چرخ پر مہر کی سطوت شاہی کا سکہ چلتا ہوا محسوس ہوتا ہے، اور دیگر تمام اجرام فلکی اسکے آگے ہیچ محسوس ہونے لگتے ہیں:

شہ گیتی نشان مہر کو جب عروج حاصل ہوا، اور اسکے (فوجی) نشان کا پرچم زریں کشادہ ہوا، تو 'روز' نے فی الفور زیر پرچم پناہ حاصل کی، جبکہ 'شب' نے انحراف کیا اور نتیجے کے طور پر عتاب مہر کا شکار ہوئی، چنانچہ کرن کا نیزہ دیدۂ گردوں میں گاڑ کر رات کی تپلی نکال پھینکی گئی۔ اسکے فوراً بعد جلاد چرخ نے شفق کا بھی خون کیا اور رنگ جہان ہی بدل ڈالا، گردش دوراں نے قمر کو معزول کر کے اس تمام اختیارات سلب کر لیے، جبکہ سورج کو عروج حاصل ہوا، اور اس نے شکر حق کیا۔

دیکھا جاسکتا ہے کہ ایک نہایت عام اور روزمرہ کے معمولی تجربے کو شاعر کی جدت فکر اور تخیل طرازی نے کیسا اسطوری رنگ عطا کر دیا ہے۔ بیان مبنی بر حقیقت ہے، کوئی مبالغہ بھی نہیں، بس نقطۂ نظر تبدیل کر دیا گیا ہے، گویا منظر وہی ہے بس عینک بدل دی گئی ہے، اور اب سامع کے لیے تمام اجرام فلکی زندہ ہو کر قصے کے

کرداروں کی صورت مصروف حرکت وعمل نظر آتے ہیں، اگرچہ ان کے اعمال روائتی ہیں مگر انکی توضیح میں ایک ندرت ہے، ان اعمال کا سیاق وسباق تبدیل کر کے شاعر نے ایک جابر بادشاہ کے دربار کا مکمل نقشہ کھینچ دیا ہے ،اور سامع یوں حیران نظروں سے ان مناظر کو دیکھتا ہے گویا پہلے پہل دیکھا ہو۔ بھلا اس بیان سے رثائی شاعری کے کون سے تقاضے ادا ہو رہے ہیں؟ اس گفتگو کا اس ذکر سے کیا تعلق جو رونے رلانے کے لیے کیا جاتا ہے؟ البتہ یہاں ڈرامائیت اور سریت ضرور موجود ہے، بیان میں ایک زور ہے اور وہ خاص قسم کا جوش خروش بھی ہے جو بڑے سے بڑے مجمع کی مکمل توجہ اور دلچسپی کسب کرنے کا ذریعہ بن سکتا ہے۔ مرثیے کے ان بندوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک منظر داستان امیر حمزہ کا یاد آ گیا...آپ بھی دیکھ لیجئے:

'جب شاہ خاور تخت فلک پر جلوہ افروز ہوا اور شعاع نورانی سے میدان زمین پر نیزہ بازی کرنے لگا، نعمان اپنے لشکر کو لیکر میدان میں نکلا، پہلوان صف شکن، دیلان تہمتنیں کا پرا جمائے عرصۂ وغا میں آ پہنچا، سلطان ذی وقار، صاحب قران روزگار، امیر با وقار، یعنی حمزہ ء نامدار، خود بر سر، زرہ در بر، شمشیر در کمر، مسلح ہو کر سیاہ قیطا سوار ہوئے، نیزہ ہاتھ میں لیا، جلو میں اصحاب ورفیق وجاںنثار ہوئے، طوق بن جراں نے علم کا سایہ صاحبقراں پر کیا، ہمائے اوج سعادت اپنے دام میں لیا'

(داستان امیر حمزہ لکھنوی نسخہ، ماخوذ از ہماری داستانیں، سید وقار عظیم، صفحہ 213

نظم ونثر کے فرق کے علاوہ ادب وشاعری کی ان دو مختلف اصناف سے پیش کئے جانے والے ان الگ الگ منظر ناموں میں بہت زیادہ فرق شاید آپ نے بھی محسوس نہ کیا ہو، اب اگلے بند کو دیکھئے جہاں سورج کو سلطان شرق کا لقب عطا کیا گیا ہے:

مغرب میں جبکہ غرق جہاز قمر ہوا سلطان شرق راکب کشتی زر ہوا

اس طرح آفتاب کو یکے بعد دیگرے شاہانہ القابات سے موسوم کر کے شاعر نے اسے چرخ پر ایک ایسے جابر اور مطلق العنان بادشاہ کی صورت عطا کر دی ہے جس کی ہیبت تمام ساکنان عرش کے دلوں پر چھائی ہوئی ہے، اس منظر میں جلاد چرخ بھی ایک ہیبت ناک اور توانا کردار ہے، جبکہ کئی کردار ضمناً بھی آئے ہیں مثلاً:

1۔ بڑھ کر نقیب نور پکارا سحر سحر

2۔ لوٹا سحر نے معدن شبنم گہر گہر

3۔ برقع جو اٹھ گیا تھا رخ ماہتاب کا

4۔ پردہ تھا فاش صبح ملمع نقاب کا

5۔ فرماں قضا نے منشئ تقدیر کو دیا

نور، سحر، ماہتاب، صبح ملمع نقاب، قضا اور منشئ تقدیر سب کے سب انسانی کیفیات کے حامل ہیں، لیکن ان کرداروں میں کوئی خاص بات قابل گفتگو نہیں، شاعران کی تزئین پر زیادہ توجہ صرف کئے بغیر صرف پس منظر کی دھوم دھام کو مرکزی خیال کی صورت پیش کرتا ہے۔

بعد ازآں پیش منظر کی جانب متوجہ ہو کر دو گروہوں کو سرگرم عمل دکھاتا ہے:

ریتی پہ اتقیا تھے ترائی میں اشقیا

اور

فکر وضو میں قبلہ دیں نور کبریا

یہاں ہماری چشم تصور دو مختلف المزاج گروہوں کو دیکھتی ہے۔ ایک گروہ میں ایک بزرگ تر، برگزیدہ تر، نورانی ہستی ہے۔ جس کے لیے قبلہ دیں نور کبریا جیسے القابات استعمال کر کے شاعر نے اسکی عظمت مستحکم کر دی ہے، اب اسی بزرگ کی بے کسی و بے بسی اور بے نیازی کی کیفیت پیش کرتے ہیں، اور پھر اس عالم بے کسی میں اس کے صاحب اختیار ہونے کا بھی اشارہ کرتے ہیں، ظاہر ہے اتنی متضاد کیفیات بہ ایں ہمہ گفتگو میں سمیٹ لینا ایک دشوار عمل ہے، مگر اسکے لیے نہیں جس نے داستانوں کی فضا میں تربیت پائی ہو:

پانی کے لانے سے تھا جو مجبور آفتاب — حاضر تھا آفتابہ لیے دور آفتاب

حسینؑ بظاہر بیکس و بے بس ہیں وضو تو در کنار پینے کے لیے قطرۂ آب میسر نہیں ہے... یہ مظلومیت کی انتہا کا اظہار ہے، مگر وہی آفتاب جسکے شاہانہ جاہ و جلال کا دبدبہ شاعر ابھی ابھی اپنے سامعین کے دلوں پر قائم کر چکا ہے، اب اسے ایک غلام کی صورت پیش کرتا ہے، جو اگرچہ قضا و قدر سے مجبور ہے، مگر دور سے ہی خدمت امام کا متمنی نظر آتا ہے، اور ایک آفتاب پر ہی موقوف نہیں کائنات کی برگزیدہ ترین ہستیاں بھی مشتاق خدمت امام نظر آتی ہیں

آئی صدائے خضر کہ لبیک یا امام — لے آؤں بھر کے مشک میں آب بقا تمام

اظہار کو انتہائی کیفیات عطا کرتے ہوئے دبیر اتنی ہی گفتگو پر قصہ مختصر نہیں کرتے بلکہ ایک ماورائی مقام یعنی فردوس کو بھی ایک بظاہر بے بس و بیکس کے زیر نگیں قرار دینا ضروری سمجھتے ہیں:

کوثر پکارا زیر قدم میں کروں قیام — باراں نے دی صدا کہ برسنے لگے غلام

اس طرح عرش و فرش کی وسعت پر تصرف کی ایک انتہائی کیفیت پیش کرنے کے بعد اب شاعر کا یہ بیان کہ:

شہ بولے اپنے خوں سے وضو اب کریں گے ہم — پانی کا ذکر جانے دو پیاسے مریں گے ہم

وجود انسانی کے حوالے سے معرکہ جبر و اختیار کا ایسا بلیغ اظہار ہے کہ اس سے بہتر ممکن نہیں۔ اب اگر غور

کیجئے تو بیان کے اس زور کا مکمل دار و مدار پس منظر کی اسی اسطوری تشکیل میں پوشیدہ ہے جسکا براہ راست صنف مرثیہ سے کوئی تعلق نہیں۔ اب فیصلہ کیجئے کیا ایسی گفتگو کو محض مبالغہ پسندی پر محمول کیا جانا درست ہے؟ کیا ایسے محیط بیکراں کی تشکیل کے لیے کوئی اور طریقہ گفتگو زیادہ مفید و کارگر ثابت ہو سکتا تھا؟ غور کرنے کی بات ہے کہ پس منظر کی تفصیلی تشکیل کے نتیجہ میں ہی یہ ممکن ہوا کہ عرصہ قدیم سے زیر بحث ایک لاینحل فلسفیانہ مسئلہ انتہائی اختصار اور صفائی کے ساتھ پیش منظر کے چند مصرعوں میں سمیٹ لیا گیا، اور مزے کی بات یہ ہے کہ گفتگو دقیق فلسفیانہ مباحث کے بجائے ایسے اسطوری عناصر سے ترتیب دی گئی کہ عام ذہنی استعداد رکھنے والے سامعین کے ذوق سماعت کی تسکین کا سبب قرار پائی۔ اس طرح شاعر اپنے سامعین کی قصہ پسند طبیعت سے کام نکالنا خوب جانتا ہے اور دقیق مسائل کا سہل ترین بیان پر لطف انداز میں کرتا چلا جاتا ہے۔

دبیر بعض مقامات پر مجرد صفات انسانی یا اجرام فلکی کا بیان دلچسپ انسانی کرداروں کی صورت میں کرتے ہیں، مثلاً ایک مقام پر صبح کو 'فصاد' کی صفات سے متشخص کرتے ہیں اور علت کے طور پر شفق کو ایک عارضہ جوش خوں میں مبتلا مریض کی صورت عطا کرتے ہیں:

مرثیہ ہے جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب:

فصاد صبح آیا لیے نشتر و طبق
تھی جوش خوں کے عارضہ میں مبتلا شفق

جبکہ 'قضا' کو ایک محرر یا منشی کے کردار میں پیش کرتے ہیں:

خون شفق میں سرخ قضا نے قلم کیا
اور خط و خال روز شہادت رقم کیا

منشی نے قائدے کے مطابق دفتری امور انجام دئے:

صرف نگاہ داشت ہوا شاہ خوش نہاد
دفتر کشا نے کھول دیا دفتر مراد
چہرہ پہ صبح کے جو کیا آب زر سے صاد
کافور ہوگئی شب تاریک کی مداد
البتہ سرفراز کیا ماہتاب کو
عہدہ ہراولی کا دیا آفتاب کو

اور روز کو 'طغرا نویس' اور خورشید کو 'ہراول فوج سحر' کا کردار عطا کیا گیا ہے:

طغرا نویس روز نے پھر جس قدر لکھا
وہ حرف حرف موجب حکم قدر لکھا
خورشید کو ہراول فوج سحر لکھا
حر کو ہراول شہ والا گہر لکھا

جبکہ 'سحر' کو خسرو کہکر اسے مصروف دار و گیر دکھایا گیا ہے:

مصروف دار و گیر میں تھا خسرو سحر
دریا کے بند و بست میں تھی فوج بد گہر

یہاں پس منظر اور پیش ساتھ ساتھ ترتیب دیا جا رہا ہے۔ ان منظر ناموں میں حرکت و عمل کو خصوصی اہمیت حاصل ہے ہر منظر متحرک محسوس ہوتا ہے، یہاں تک کہ حباب اور دریا بھی سرگرم عمل دکھائی دیتے ہیں جس کے ذریعے بیانیہ کے مرکزی تاثر کو تقویت حاصل ہوتی ہے:

ماتم یہ تھا کہ مالک کوثر ہے تشنہ کام ‌ ‌ ‌ غم سے الٹ دئے تھے حبابوں نے اپنے جام
دریا جو دور پیاس میں تھا شہ کی فوج سے ‌ ‌ ‌ منہ پر طمانچے مارتا تھا دست موج سے

بعض مواقع ایسے بھی ہیں جہاں شاعر لفظوں میں صبح ہونے کے منظر کی ایک حرکی تجسیم پیش کرتا ہے

نکلا افق سے عابد روشن ضمیر صبح ‌ ‌ ‌ کھولا سپیدی نے جو مصلائے پیر صبح
یونس دہان ماہی شب سے عیاں
سلطان صبح نے کیا قصد اذان صبح ‌ ‌ ‌ باندھا عمامہ نور کا پہنی کتان صبح
لو آئی صبح زیور جنگی سنوار کے ‌ ‌ ‌ شب نے زرہ ستاروں کی رکھدی اتار کے

ان حرکی تصویروں میں کہیں کہیں اعلیٰ نظم و نسق کی وہ کیفیت محسوس ہوتی جو ایک منظم فوجی دستے کا تاثر پیدا کرنے کا سبب بنتی ہے:

خورشید نے برہم جو کیا دفتر انجم ‌ ‌ ‌ سالار قمر لیکے چلا لشکر انجم
منشی سحر مہر سے لے کر قلم زر ‌ ‌ ‌ لکھنے لگا معزولی و منصوبی لشکر

بعض کرداروں کی تزئین میں شخصی جزئیات مخصوص کیفیات پیدا کرنے کا سبب بنتی ہیں مثلاً مریخ فلک کی ہیبت قائم کرنے کے مقصد سے شاعر نے جو تفصیلات بہم پہنچائی ہیں خاصی دلچسپ ہیں:

مریخ فلک مہر کا روکش ہوا ناگاہ ‌ ‌ ‌ توسن فلک اور اسلحہ جنگ بھی دل خواہ

اصلحوں کی تفصیل بھی غور طلب ہے، کہ نیزہ عقرب ہے، ماہ کی سپر ہے، اور توسن خود فلک ہے:

انجم کی زرہ، نیزہ عقرب، سپر ماہ

ایک دلچسپ دیومالائی کردار ابھر کر سامنے آتا ہے جسے اچھا خاصا مہیب بنا کر پیش کیا گیا ہے، لیکن دوسرے ہی مصرعے میں خورشید کے بالمقابل اسکا ردعمل نہ صرف یہ کہ اس کردار کی سطحیت کی جانب اشارہ کرتا ہے بلکہ اس کے مدمقابل یعنی 'خورشید' کی ہیبت قلب پر مرتسم کرنے کا سبب بھی بنتا ہے۔

پر خنجر خورشید نے کیا جلوہ کیا واہ
جلاد فلک قرص قمر چھوڑ کے بھاگا ‌ ‌ ‌ خورشید کی دہشت سے سپر چھوڑ کے بھاگا

یہاں ایک بار پھر دبیر اپنا آزمودہ طریقہ اختیار کرتے ہیں اور بیان میں تخالف حسی پیدا کرتے ہوئے

ایک تیز رفتار حرکی منظر کی تکمیل کرتے ہیں جس میں 'چھوڑ کے بھاگا' کی تکرار ایک مخصوص صورتحال ہی نہیں بلکہ ایک مخصوص ذہنیت کی بھی نشاندہی کرتی ہے، اور جلاد ملک کو ایک ایسے طبقے کا نمائندہ بنا دیتی ہے جسکے پاس ظاہری طاقت اور جاہ وحشم تو ہے، لیکن استقامت اور بردباری کا فقدان ہے۔

دبیر کے مرثیوں کا مخصوص استعاراتی نظام بذات خود ایک مکمل گفتگو کا متقاضی ہے، یہاں انکے صرف ایک مرثیے 'کوفے میں بہار آئی جو گلگشت چمن کو' کے حوالے سے گفتگو پیش کی جارہی ہے، اس مرثیے میں شاعر نے خوبصورت تمثیلاتی فضا قائم کرتے ہوئے بے حد دل فریب، مدہوش کن داستانوی مناظر ترتیب دئے ہیں اور پھر ان خوشگوار و پر بہار نظاروں میں کیسی ہنرمندی سے سوز و گداز کے رنگ بھر دئے ہیں:

کوفے میں بہار آئی جو گلگشت چمن کو   شرمانے لگا رنگ زمیں چرخ کہن کو
رگ رگ سے ملی نبض رواں گل کے بدن کو   لالے نے کیا کھل کے سبک لعل یمن کو
ہر سرو بنا شکل زباں شوق سخن میں
فوارے در افشاں ہوئے تعریف چمن میں

سلطان بہاری نے تجمل جو دکھایا   ابر آگئے نقارہ سلامی کا بجایا
ہر برگ سے گل دست ادب باندھ کے آیا   رومال شگوفے نے غلامانہ ہلایا
بیتاب نے بوسہ جو دیا گل کی جبیں پر
تسبیح گری زاہد شبنم کی زمیں پر

تمام کردار اپنی اپنی مخصوص صفات کے ساتھ زندہ ہو گئے ہیں، سلطان بہاری کا تجمل دکھانا، ابر کا نقارہ بجانا، پھولوں کا دست ادب جوڑنا، شگوفے کا رومال ہلانا، یہ تمام مناظر ہمارے جانے پہچانے ہیں، لیکن ایک مخصوص زاویہ نظر سے انکی توضیحات نے ایک سماں باندھ دیا ہے، ایک دل کش اور مسحور کن فضا چھا گئی ہے، اور اس ماحول میں بیتاب کا صبر کھونا اور گل کی جبیں پر بوسہ دینا... کیا یہ منظر ہمیں کسی داستان سے ماخوذ نہیں محسوس ہوتا؟ اب اسی ماحول میں دیگر کرداروں کی بھی آمد ہوتی ہے:

گلشن میں ہوا تخت نشیں شاہ بہاری   پوشاک مرصع تن رنگیں پہ سنواری
فرمان کیا نہر کے جاسوس پہ جاری   لا بڑھ کے خبر چاہ نہیں کس کو ہماری
قبضے میں وہ ملک آئے کہ محکوم خزاں ہو
سکہ اسی شاہی کا زمانے میں رواں ہو

حسب معمول یہاں بھی دربار شاہی کی کارروائی کا بیان ہے مگر اپنی کیفیت کے اعتبار سے نہر کے لیے

جاسوس کا منصب متعین کرنا ایک دلچسپ پہلو ہے، اگلے بند میں بھی عام درباری کارروائی پیش کی گئی ہے، سلطان بہاری نے مختلف کارکنوں کی بحالی کی، جن میں گل وسبزہ وسرو اور نرگس بیمار کا ذکر کیا جاتا ہے، یہاں تک درباری انتظامات کا بیان ہے، لیکن بیت کے آخری مصرع میں سرو کو 'پیادے' اور گلوں کو 'اسوار' کہکر شاعر نے اس جوش بہاری سے لبریز فضا کے تبدل کی جانب ایک قدم بڑھا دیا ہے، اور اب پلک کے جھپکتے ہی یہ پرلطف منظر نامہ کسی میدان جنگ کا نقشہ پیش کرتا دکھائی دیتا ہے، اگرچہ پیش منظر ابھی بھی چمن کے مناظر سے ہی ماخوذ ہے صرف استعارے تبدیل کر دئے گئے ہیں:

لشکر وہ درختوں کا وہ شاخوں کی سنانیں چم خم وہ کہ دم بھرتی تھیں تیغوں کی زبانیں
نہروں سے حریفوں کی نکلنے لگیں جانیں موجیں تھیں کہیں تیر کہیں کھنچ کے کمانیں
سنبل نے بنانے کو زرہ باغ کی پائی
لالے کے رسالے نے سپر داغ کی پائی

کیا تخیلاتی توضیح ہے... کجا جوش گل ولالہ، سرسبز درختوں کی قطاریں، نہروں کی روانی اور کجا ساز و سامان حرب وضرب... مگر ہم وہی دیکھتے چلے جاتے ہیں جو کچھ شاعر ہماری چشم تخیل کو دکھانا چاہتا ہے... اور شاعر سامع کی بے بسی اور اپنے کمال دونوں سے ہی کما حقہ واقف ہے اور اسی لیے وہ ہمارے تخیل پر کسی مطلق العنان بادشاہ کی طرح حکمرانی کرتا ہے:

ناگاہ ہوا بدلی اٹھا جنگ کو باراں کڑکیت بنا رعدصداوی سر میداں
بجلی تھی سناں، ابر سپر، قطرے تھے پیکاں غصے سے ہوا سرخ رخ فوج گلستاں
برسا دئے تیر اس نے جوانان چمن پر
یاں طنطنہ یہ تھا کہ لیے سب تن و سر پر

اب جنگ کے تمام تلازمات مہیا کئے جا چکے ہیں، جنگ بھی چھڑ چکی ہے، لیکن قتال وجدال کی وہ خوں آشام کیفیت جو گذشتہ مرثیوں میں خون شفق اور شدت آفتاب سے تقویت پاتی رہی ہے اس کا پیش کیا جانا یہاں ممکن نہ تھا، میدان جنگ کی گھن گرج چمن کے اس سرسبز ولطیف پس منظر سے بس اسی قدر مطابقت رکھتی تھی کہ رعد وباراں کی شدت کو میدان جنگ میں طبل ودف بجا کر اعلان جنگ کرنے سے تعبیر دی جائے، بارش کے متواتر قطروں کو پیکان، کڑکتی بجلی کو سنانیں اور ابر کو سپر کے تصورات کے ساتھ وابستہ کیا جائے، لیکن اس سے آگے کی قتل وغارت گری کا تصور چمن کی حالت اصلی سے کسی طور تقویت نہیں حاصل کرتا، لہٰذا منظر کے غیر اصلی اور بے اثر ہونے کے قوی امکانات تھے، لہٰذا شاعر نے بیت کے اختتام تک خورشید کو 'جج' بنا کر بھیج دیا اور

اس جنگ کی صورتحال کو رفع دفع کروادیا، اور اسطرح یہ منظر نامہ اپنے تمام تر اصلی بیان کی تخیلاتی توضیح کے ساتھ مکمل کر دیا گیا:

نیزے صف سبزہ نے جو تانے سوئے گردوں　　باراں کا جگر آب ہوا جیسے کہ جیحوں
لالے کے جو پرتو کا پڑا ابر پہ شب خوں　　ہر چار طرف گنبد خضرا ہوا گلگوں
باران و چمن میں رہے ساماں یہ وغا کے
خورشید پڑا فیصلے کو بیچ میں آکے

اب جو پردہ گر کر اٹھتا ہے تو چشم تصور کو بہار کا کچھ اور ہی سماں نظر آتا ہے، بارش برس کر کھل چکی ہے ،چمن کی زمیں شدت روئیدگی سے سبز سبز ہے، جبکہ آسمان شفق کی گلگونی میں نہاں ہے:

وہ جشن وہ سبزے کا نیا فرش لب نہر　　تھا صحن گلستاں کہ حسینوں کا بسا شہر
وہ حسن زمیں جس پہ شجر کھائے ہوئے زہر　　وہ جوش گلوں کا وہ بہار چمن دہر
پیدا نہ زمیں تھی نہ کہیں چرخ عیاں تھا
سبزے میں وہ پنہاں تھی، شفق میں یہ نہاں تھا

اس بند کے بعد بلاتمہید داستان سے یہ اقتباس پیش ہے:

'ہر درخت بوقلموں فیض ہوا سے سر سبز ہے، ہرا ہے، ایک ایک شاخ اتنی اونچی ہے کہ آسمان سے باتیں کرتی ہے،...ایک سمت لالہ اپنا جوبن دکھاتا ہے، وہ اسکا گہرا سرخ رنگ خواہ مخواہ آنکھوں میں کھپا جاتا ہے...ہزارے کے فوارے چھوٹتے ہیں، گویا موتیوں کا مینہ برس رہا ہے۔'

(ہر مزنامہ از تصدق حسین، صفحہ 772)

اگر مقابلہ کریں تو داستان کا یہ سرسبز منظر نامہ اگر چہ دلنواز ہے مگر ساکت ہے اس میں وہ حرکی توانائی نہیں جس سے ایک منظر جی اٹھتا ہے مگر دبیر اپنے مراثی کے منظر ناموں میں جامد لفظوں کو رواں دواں کر کے زندگی کی ایک لہر پیدا کر دیتے ہیں:

وہ مشک بدوش ابر کا ہر باغ میں آنا　　وہ نہر چمن کا کہیں آنا کہیں جانا
قمری کا ادھر سرو کے ممبر پہ ترانہ　　بلبل کا ادھر مصحف گل پڑھ کے سنانا

اس طرح حسب معمول شاعر بیک وقت بصارت اور سماعت دونوں کو بیحد مصروف کر کے اپنے حرکی منظر ناموں میں سامع کو سرعت و رفتار کے عمل کا شریک بنالیتا ہے، اور پھر اپنے فن کی خود ہی داد بھی دے ڈالتا ہے:

کس رنگ کا مضمون ضیا بار لکھا ہے　　قدرت کے قلم نے خط گلزار لکھا ہے

حرکی مناظر پیش کرنے میں دبیر خاص ملکہ رکھتے ہیں کچھ اور تصویریں بھی دیکھئے:

مانند رگ وریشہ زرہ چھپتی ہے بر میں

اژدر کی طرح آگ اگلنے لگے نیزے

سبھی کمانیں دوش پہ چسپیدہ ہوگئیں تیغیں سمٹ کے قبضوں میں پوشیدہ ہوگئیں

ہوکر نڈھال ڈھال کا چہرہ بدل گیا

ان مصرعوں میں زندہ انسانی کیفیات کی حرکی تجسیم کرکے بیجان اسلحوں میں جان ڈالدی گئی ہے، لیکن ان غیر انسانی کرداروں کے علاوہ ابھی کچھ اور دلچسپ حقیقی انسانی مرقعے باقی ہیں جنکا ذکر کئے بغیر اس گفتگو کو ختم نہیں کیا جاسکتا، یہ دراصل فوج یزید کے وہ دیوہیکل پہلوان ہیں جو کسی دلچسپ اسطوری کردار کی طرح اپنی ہیئت کذائی سے ہی ہمیں متعجب وحیراں رکھتے ہیں مثلاً اس عجیب وغریب پہلوان سے ملیے جسکا باطن جس قدر تاریک ہے، ظاہر بھی اتنا ہی مہیب نظر آتا ہے:

لکھا ہے مورخ نے کہ اک گبر دلاور ہفتم سے فروکش تھا میان صف لشکر

روئیں تن وسنگیں دل و بد باطن و بد بر سر کر کے مہم نیزوں پہ لایا تھا کئی سر

ہمراہ شقی فوج تھی، ڈنکا تھا، نشاں تھا

جاگیر کے لینے کو سوئے شام رواں تھا

کیا عجیب وغریب انسان ہے، گویا انسان نہیں، بلکہ کوئی دیو ہے کہ اپنے چاروں طرف نیزہ برداروں کو لیے پھرتا ہے اور کٹے ہوئے سر ہیں

جو بہر تماشہ نیزوں پر چڑھے ہیں، اس پیل تن کے قدم جہاں جہاں پڑتے ہیں زمین وہاں وہاں کی دھنستی جاتی ہے:

بادل کی طرح سے وہ گرجتا ہوا نکلا جلدی میں سلح جنگ کے بجتا ہوا نکلا

ہر گام رہ عمر کو تجتا ہوا نکلا اور سامنے نقارہ بھی بجتا ہوا نکلا

غالب تھا تہمتن کی طرح اہل جہاں پر

دھنستی تھی زمیں پاؤں وہ رکھتا تھا جہاں پر

آخر اس تفصیل کے بعد شاعر خود ہی اپنے اس کردار کو دیو اور آسیب جیسے فوق البشر ناموں سے پکارنے پر مجبور ہو جاتا ہے اور کیوں نہ پکارے، کہ تمام اوصاف جو یہاں یکجا کئے ہیں انکا ماخذ دراصل وہی طلسماتی کرداروں سے بھری ہوئی کائنات ہے جسے ہم داستانوں کے نام سے پکارتے ہیں:

وہ رخش پہ یا دیو دنی تخت زری پر غل رن میں اٹھا کوہ چڑھا کبک دری پر
اس ہیئت و ہیبت سے وہ نخوت سیر آیا آسیب کو بھی سائے سے اسکے حذر آیا

اس کردار کو مزید مہیب اور حیرت انگیز بنانے کے لیے جو تفصیلات پیش کی گئی ہیں ان پر بھی داستانوی رنگ کی گہری چھاپ ہے:

گرد اپنے لیے نیزوں پہ کشتوں کے سر آیا
زندہ ہی پئے سیر نہ ہر صف سے بڑھے تھے سر مردوں کے نیزوں پہ تماشے کو چڑھے تھے

اللہ و اکبر... کیسا عجیب و غریب، اور کس درجہ مہیب اور حیرت انگیز نقش کھینچا ہے کہ اصل داستانوں کا رنگ بھی اس کے آگے کچھ پھیکا سا پڑ گیا ہے، ایک تصویر ملتی جلتی داستانوں کی دنیا سے بھی پیش ہے اور فیصلہ آپ کے حوالے۔

"دریا سے ایک دیو نکلتا ہے، کوئی ہزار نو سو گز اسکا قد ہے، دو سینگ سر پر مثل دو مینار کے ہیں، آنکھیں مثل طاس خون کے سرخ ہیں، چنگال مانند شیر کے ہیں...منہ سے مانند اژدہائے دماں شعلہ آتش نکلتے ہیں" (ایرج نامہ، جلد سوم صفحہ 280)

یہ کچھ نہایت مختصر حوالے ہیں جو مرثیوں سے پیش کئے گئے، ایسی بے شمار مثالیں ہیں جو ابھی تک بیان نہیں کی گئیں، جن پر داستانوی طرز اظہار کی گہری چھاپ ہی نہیں نظر آتی، بلکہ مرثیوں میں جو اسطوری عناصر سموئے گئے ہیں اور جس ہنرمندی کے ساتھ سموئے گئے ہیں انکی بنیاد پر یہ اعتراف کرنا پڑے گا کہ، تاریخی حد بندیوں کے باوجود، موضوع کی سنجیدگی اور عقیدے کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے، دبیر نے کہیں زیادہ ترقی یافتہ انداز سے اس فن کو اپنے مرثیوں میں برتا ہے، داستان گویوں کے یہاں ایک مصنوعی پن ہے جو اکثر و بیشتر بیان میں در آتا ہے، جبکہ دبیر نے حقیقی واقعات و مشاہدات کو بیان کی بنیاد بنا کر اپنی گفتگو کو اس مصنوعی پن سے بھی محفوظ رکھا ہے یہی وجہ ہے کہ انکی گفتگو بہت حد تک قرین قیاس اور ہمارے تجربات کا حصہ محسوس ہوتی ہے۔ اور اس طرح سامع کے لیے اس گفتگو سے نفسیاتی وابستگی، داستانوں کی مکمل طور پر فوق الفطری دنیا سے وابستگی کے بالمقابل زیادہ ممکن، بلکہ اکثر و بیشتر حتمی ہوتی ہے، کیونکہ اس کا ذہن اصل کے ادراک کی بنیاد پر تخیل کے ممکنات کی توضیح فراہم کر لیتا ہے۔

شاہدہ فاطمہ

دبیر بحیثیت رباعی گو

اردو زبان و ادب کا دامن مختلف اصناف سے مالا مال ہے۔ یوں تو ہر ادبی صنف کے نظام اور اس کی تہذیب میں کچھ نہ کچھ فرق ضرور ہے۔ لیکن رباعی ان سب سے بہت حد تک مختلف بھی ہے اور الگ بھی۔ مرزا سلامت علی دبیر کا شمار اردو کے بڑے رباعی گو شعرا میں اگر کیا جائے تو بے جا نہ ہوگا کیونکہ انہوں نے کافی تعداد میں رباعیاں کہی ہیں جو اس دور کے دوسرے شاعروں (یعنی انیس کو چھوڑ کر) کسی اور کے یہاں اتنا بڑا ذخیرہ نہیں ملتا۔ دبیر کی رباعی فنی اعتبار سے بھی اعلیٰ و ارفع ہیں۔ چونکہ اس دور کے مرثیہ گو شعرا کا یہ قاعدہ تھا کہ وہ مرثیہ پڑھنے سے پہلے ایک یا دو رباعیاں پھر ایک یا دو سلام ضرور پڑھتے تھے۔ اس کے بعد اصل مرثیہ شروع ہوتا تھا، آج بھی یہی دستور قائم ہے۔ اس وجہ سے جتنے مرثیہ گو گزرے انھوں نے سلام اور رباعیاں بھی کہی ہیں۔ بقول پروفیسر سید وحید اشرف:

> ''رباعی کو اپنا پورا رنگ و آہنگ سب سے پہلے مرزا دبیر اور میر انیس کے ہاتھوں ملا۔ مرزا دبیر نے سب سے پہلے رباعی کو مذہبی اور اخلاقی گوناگوں مضامین سے وسعت دی۔ میر انیس نے مرزا دبیر کی بتائی زمین کو سرسبز و شاداب کیا۔''
>
> (مقدمہ رباعی، ص:۴۵، ۴۶)

دبیر کی رباعیوں کی خاصیت یہ تھی کہ اس میں سیدھی سادی باتیں اپنے الگ انداز میں بیان کرتے تھے جو دل کو چھو جاتی ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ دل میں اتر جاتی ہے۔ مثلاً جس طرح اپنے استاد میر ضمیر کے سامنے یہ قطعہ پڑھا:

کسی کا کندہ نگینے پہ نام ہوتا ہے   کسی کی عمر کا لبریز جام ہوتا ہے
عجب سرا ہے یہ دنیا کہ جس میں شام و سحر   کسی کا کوچ کسی کا مقام ہوتا ہے

اگر دنیا کی بے ثباتی کا ذکر کرتے ہیں تو اس طرح کرتے نظر آتے ہیں:

گر صبح یہاں اوج ہے تو شام نہیں   جب غزل ہوا مہر کہیں نام نہیں

سرعت سے تیری نبض مریض اے گردوں دنیا کو تیرے ہاتھ سے آرام نہیں

دبیر نے مختلف موضوعات پر رباعیاں کہیں جن میں مذہبی، فلسفیانہ، اخلاقی، سماجی اور ذاتی رباعیاں لکھیں اور ہر عنوان کے تحت مختلف عناوین بھی قائم کیے جس سے اردو کے عام قاری کو رباعی کو سمجھ کر پڑھنے کا شوق بھی پیدا ہوتا ہے۔ اپنی ہر رباعی میں دبیر الگ انداز میں اپنے خیالات کو بیان کرتے نظر آتے ہیں۔ چونکہ دبیر کی رباعوں کا زیادہ تر موضوع واقعات کربلا کو بیان کرنا تھا اس لیے ان کی رباعیوں میں مضمون آفرینی اور نکتہ پردازی کی بہترین مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔

'ح' نام ہے حق کی حمایت کے لیے
اور سین ہے سائل سے سخاوت کے لیے
ہیں نام حسین میں بھی کیا خوب حروف
'ی' 'ن' ہیں تاریخ شہادت کے لیے

ایک دوسری جگہ کہتے ہیں:

پروانے کو دھن شمع کو لو تیری ہے
عالم میں ہر ایک کو تگ و دو تیری ہے
مصباح و نجوم و آفتاب و مہتاب
جس نور کو دیکھتا ہوں ضو تیری ہے

مرزا دبیر کو رباعیاں کہنے پر قدرت حاصل تھی۔ کسی مجلس میں جاتے راستے میں رباعیاں کہتے جاتے۔ کسی منبر پر بیٹھ کر کسی موقع محل کو دیکھتے ہوئے رباعی کہہ دیتے تھے۔ صاحب حیات دبیر نے ایک واقعہ نقل کیا ہے: ''ایک مرتبہ دبیر مجلس پڑھ رہے تھے کہ کچھ لوگ آئے اور بیٹھ کر آگے بڑھنے کی کوشش کر رہے تھے۔ مگر جگہ نہ تھی اس لیے دوسرے لوگ بھی پریشان ہو رہے تھے۔ ان کی توجہ ہٹ جانے کی وجہ سے مجلس کا رنگ پھیکا پڑنے لگا۔ دبیر نے دیکھا فی البدیہہ یہ رباعی پڑھی جس سے سب متوجہ ہو گئے:

مجلس ہے حضور آئیے بسم اللہ
تشریف شریف لائیے بسم اللہ
کل حشر میں بھی ہوگا انشاء اللہ
در خلد کا وا جائیے بسم اللہ

نا حق چیخنا نہ چلانا ہے بیکار نہ ہر بند پہ بتلانا ہے

ابن شہہ مرداں کا ثنا خواں ہوں میں | صد شکر کہ پڑھنا میرا مردانہ ہے

مرزا دبیر میں مضمون آفرینی کی صلاحیتیں بے پناہ تھیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے مرثیوں کے علاوہ رباعیوں اور سلام میں بڑا تنوع اور بڑی جدت و شگفتگی پائی جاتی ہے۔ان کے مرثیوں کے علاوہ رباعی میں دبیر کا عام انداز یہ ہے کہ وہ ہر مضمون پر طبع آزمائی کرتے نظر آتے ہیں۔ انھوں نے مذہبی، اخلاقی، حمد باری تعالیٰ وغیرہ پر بہترین رباعیاں کہیں۔

بقول محمد حسین آزاد :

''مرزا دبیر خاندانی شاعر نہ تھے۔لڑکپن میں مرثیہ پڑھتے تھے۔اس شوق نے منبر کی سیڑھی سے مرثیہ گوئی کے عرش الکمال پر پہنچا دیا۔میر مظفر حسین ضمیر کے شاگرد ہوئے اور جو کچھ استاد سے پایا اسے بلند اور روشن کر کے دکھایا''۔(آب حیات، ص : ۴۷۸)

ایک رباعی میں کچھ الگ انداز میں کہتے ہیں

شیران مضامین کو کہاں بند کروں | گونجیں گے ڈکاریں گے جہاں بند کروں
خلاق مضامین تو سبھی ہیں لیکن | کھل جائے حقیقت جو زباں بند کروں

دبیر کا کلام صنعتوں سے مالا مال ہے۔انہیں الفاظ پر قدرت حاصل تھی۔اسی لیے ان کے اشعار نرم شگفتہ اور صاف لفظوں سے لبریز نظر آتے ہیں۔انھیں صنعت غیر منقوط یا مہملہ پر عبور حاصل تھا۔اس صنعت میں (بغیر نقطہ) رباعیات کے بہترین نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں جس میں دبیر نے سلاست اور شگفتگی کو اپنے ہاتھ سے جانے نہیں دیا۔مثلاً

اعدا کو اُدھر حرام کا مال ملا | حر کو اسد الہ کا اِدھر لال ملا
واللہ کلاہ سر عالم ہوا حُر | حُلّہ ملا، معصومہ کا رومال ملا

دبیر نے اپنی ہر رباعی میں کھلے دل سے اپنے جذبات کو پیش کرنے کی بھرپور کوشش کی ہے۔اسی لیے ان کے قلم سے نکلا ہوا ہر لفظ ان کے دلی جذبات کی ترجمانی کرتا ہے۔اہل بیت سے عقیدت اور محبت کو جا بجا اپنے کلام میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔یہی وجہ ہے کہ دبیر کے پاس مذہبی اور رثائی رباعیات زیادہ نظر آتی ہیں۔

بالائے زمیں زندوں کی تعمیریں ہیں | مردوں کی بہ زیر خاک جاگیریں ہیں
عبرت کے مرقع کا ہے اک صفحہ زمیں | دونوں طرف اس دق یہ تصویریں ہیں

مرزا سلامت علی دبیر قادر الکلام شاعر تھے۔وہ لفظوں کا انتخاب کر کے بات کو کوئی ڈھنگ سے ادا کرنے

کا ہنر جانتے تھے۔ زبان کی لطافت اور مضمون کی دلکشی کسی وقت پڑھنے والے کی طبیعت کو بدمزہ نہیں ہونے دیتی۔ اُن کے کلام میں وہ خصوصیتیں پائی جاتی ہیں جو ایک عظیم فنکار کے لیے ضروری ہے۔ ان کا کلام اخلاقی قدروں اور انسانی جذبات کا بیش بہا خزانہ ہے۔ انھوں نے اپنے کلام میں ہر طرح کے کرداروں کو ان کے مزاج اور ماحول کے مطابق پیش کیا جس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ نفسیات انسانی کے بہت بڑے ماہر تھے۔

آب حیات میں محمد حسین آزاد نے کیا خوب لکھا ہے:

> ''دونوں (انیس اور دبیر) باکمالوں نے ثابت کر دیا کہ حقیقی شاعر ہم ہیں۔ ہر رنگ کے مضمون، ہر قسم کے خیال، ہر ایک کا حال اپنے الفاظ کی جوڑ بند سے ایسا طلسم باندھ دیتے ہیں، چاہے رلا دیں، چاہے ہنسا دیں، چاہے تو حیرت کی صورت بنا دیں''۔

چنانچہ دبیر نے اپنے کلام کے ذریعہ اس کا دعویٰ بھی جا بجا کیا ہے جو ایک روشن حقیقت ہے۔

توحید کا کلمہ یہی پڑھتا ہے دبیر
جو تیرے سوا ہے وہ تیرا بندہ ہے

سفینہ

دبیر کا ایک خاص مرثیہ

''بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے''

مرثیے کا ذکر آتے ہی ہمارے ذہن میں اور ہماری زبان پر بے ساختہ انیس اور دبیر کے نام چلے آتے ہیں۔ اتنا وقت گزرنے کے بعد بھی آج تک یہ طے نہ ہو سکا کہ کون بڑا مرثیہ نگار ہے۔

مرثیے کے ناقدین میں شبلی کا نام سرِ فہرست ہے۔ موازنہ انیس و دبیر کے بعد شبلی پر بہت لعن وطعن ہوئی جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ لوگوں نے دبیر پر خوب توجہ دی اور ہمارا یہ کہنا بے بنیاد نہ ہوگا کہ شبلی نے دبیر کے طرفداروں کو بیدار ہی نہیں کیا بلکہ جھنجھوڑ کر بیدار کیا ہے۔

ہمارے جدید مرثیہ نگاروں کے یہاں بھی کہیں نہ کہیں انیس و دبیر کا اثر نظر آ ہی جاتا ہے۔ ان میں علامہ جمیل مظہری ایک خاص اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے کلاسیکل مرثیے کی روایت کو جدید بنا کر پیش کیا۔ ویسے تو ان کی شاعری میں بہت سے لوگوں کا اثر نظر آتا ہے لیکن ان کا مرثیہ 'شامِ غریباں' دبیر کے مرثیے 'بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے' کے سلسلے کی کڑی معلوم ہوتا ہے۔ میں اس بات کی وضاحت کرتی چلوں، میں ان مرثیوں کا موازنہ نہیں پیش کر رہی ہوں بلکہ میں یہاں ان باتوں پر روشنی ڈالنا چاہتی ہوں جو ان دونوں مرثیوں میں ہیں۔

دبیر کا مرثیہ 'بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے' اور جمیل مظہری کا مرثیہ 'شام غریباں' یہ دونوں بہت اہم مرثیے اس اعتبار سے ہیں کیونکہ یہ دونوں مرثیے حضور کے خاندان کی عورتوں کے تعلق سے ہیں۔ دبیر کا مرثیہ حضرت فاطمہ پر ہے اور جمیل مظہری کا مرثیہ حضرت زینب پر ہے۔ اس طرح کے مرثیے جو حضور کے خاندان کی دیگر خواتین پر لکھے گئے ہمیں ان مرثیوں کے بارے میں رُک کر سوچنے کی ضرورت ہے۔

ناقدین نے مرثیے کی تعریف یہ بیان کی ہے کہ لفظ مرثیہ رثا سے مشتق ہے، جس کے معنی رونے اور ماتم کرنے کے ہیں۔ یعنی مُردے کے اوصاف کو اس طرح بیان کیا جائے کہ سننے والے کو رحم آ جائے اور اکثر اور بیشتر ناقدین نے اس بات کی وضاحت بھی کی ہے کہ اصل مرثیہ صرف وہ ہے جس میں امام حسین اور ان کے

رفقا کی شہادت کا بیان ہو لیکن حضرت فاطمہ، حضرت زینب، اُمّ کلثوم یا حضور کے خاندان کی جتنی بھی عورتوں پر مرثیے لکھے گئے وہ کربلا کی جنگ میں شہید نہیں ہوئی تھیں۔

اس طرح کے مرثیوں کو پڑھنے کے بعد ہمارے ذہن میں بہت سارے خیالات پیدا ہو جاتے ہیں جیسے نو سرہار مثنوی کیوں ہے؟ کیا صرف اپنی ہیئت کی وجہ سے؟ کیا مرثیوں کے لیے شہادت ضروری ہے؟ اور اگر ضروری ہے تو عربی میں حضرت فاطمہ، حضرت رُباب کے علاوہ امام زین العابدین پر مرثیے لکھے گئے مرثیے ہیں یا نہیں۔ یہ بات یاد رہے کہ وہ جنگ میں شہید نہیں ہوئے تھے۔ اب بہت سے لوگوں کا جواب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ وہ عربی مرثیے تھے حالانکہ یہ جواب ہونا نہیں چاہیے لیکن کچھ بھی ہو سکتا ہے، یہ بات میں اس لیے کہہ رہی ہوں کہ ادب پر مذہب اور عقیدت ایسی حاوی ہوگئی کہ نہ ادب رہا اور نہ مذہب گویہ گھر کو ہی آگ لگ گئی گھر کے چراغ سے۔

شبلی نے جو تاریخ موازنہ انیس و دبیر میں پیش کی ہے آج تک ہم اُس سے بہتر تاریخ اپنی نئی نسلوں کو نہ دے سکے۔ آج بھی ہمارے اسکالرز اس کتاب کے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتے۔ لیکن ہم نے انہیں جتنے منھ اُتنی باتیں کہہ کر اُلجھا ضرور دیا ہے۔ میں اس نتیجے پر پہنچی ہوں کہ ناقدین سے شبلی کی موازنہ انیس و دبیر اور اُس کی تاریخ کا جواب نہ بن پڑا۔ تو انہوں نے شخصی مرثیہ، تعزیتی نظمیں، رسائی قصیدے کی بحث پیدا کر دی، اکثر لوگ یہ فیصلہ کر لیتے ہیں کہ یہ شخصی مرثیہ ہے۔ یہ فلاں ہے، یہ فلاں۔ ٹھیک ہے آپ نے فیصلہ کیا۔ اس کا پیمانہ کیا ہے، اس کا ڈھانچہ کیا ہے؟ یہ تو بتائیے، جواب ندارد۔ میں نے کئی لوگوں سے یہ بات کی، کچھ حضرت نے ناک چڑھائی، کچھ نے تیوری چڑھائی اور ایک صاحب نے تو مجھ سے صاف صاف کہا کہ ان دونوں مرثیوں پر تم کیسے لکھ سکتی ہو، اسے بالکل نہ چھپوانا۔ میں نے اُن کو جواب دیا، شبلی نے اگر دوسروں کی مان لی ہوتی تو وہ آج شبلی نہ ہوتے۔ میرا قلم، میرا مقالہ اور میرا دماغ صرف میرا ہے اور اسے کوئی کنٹرول نہیں کر سکتا۔ میں نے کسی کو کوئی بُری بات نہیں کہی، بس جو سوال میرے دماغ میں گشت کرتے، میں اُن پر سوچتی ہوں اور ان کے جواب تلاش کرنے کی کوشش کرتی ہوں۔

میرے خیال میں جو نقاد صرف رائے دیتا ہے، فیصلہ سناتا ہے وہ نقاد نہیں ہو سکتا۔ کچھ تو دلائل ہوں۔ ہم شبلی کی عرب کے مرثیے کی خوب مثالیں پیش کرتے لیکن شبلی کی پیروی ایسے نہیں کرتے جیسے کرنی چاہیے۔ شبلی نے جن مرثیوں کا ذکر عرب کے حوالے سے موازنہ انیس و دبیر میں کیا تھا، آج اُس کی اہمیت کی اگر بات کی جائے تو وہ اب مرثیے نہ ہو کر شخصی مرثیے کہلائیں گے حالانکہ شبلی اور امداد امام اثر تک مرثیے کی کوئی ایسی بحث نہ تھی۔ امداد امام اثر کے مطابق تمام رثائی سرمایہ مرثیے کے زمرے میں آتا ہے۔ لیکن ہمارے آج کے

ناقدین اصل مرثیہ صرف کربلائی مرثیے کو ہی مانتے ہیں۔

شارب ردولوی صاحب کا تو خیال ہے کہ شخصی مرثیہ کوئی چیز نہیں، انہیں تعزیتی نظمیں کہنا چاہیے۔

اب آپ سوچیے کہ اصل مرثیہ جس سے مرثیے کی شروعات ہوئی تھی۔ وہ پہلے مرثیہ تھا پھر شخصی مرثیہ ہوا اور اُس کے بعد تعزیتی نظم بن گئی۔ یہاں ان باتوں پر روشنی ڈالنے کا مقصد یہی ہے کہ آخر مرثیہ کیا ہے۔ ہم کس کو مرثیہ مانتے ہیں اور کیوں اور اگر ہمارے پاس اس کیوں کا جواب نہیں ہے تو ہمیں تمام رسائی سرمائے کو مرثیہ مان لینا چاہیے۔

ہمارے کلاسیکل مرثیے کی کامیابی کا دارومدار شہادت پر منحصر تھا اور اکثر لوگوں کا خیال ہے جس میں شہادت ہی نہ ہو وہ مرثیہ نہیں ہوسکتا۔ کیونکہ ہمارے جدید مرثیہ نگاروں میں بہت لوگوں کے یہاں شہادت نہیں ہے۔ بعض لوگ جوش اور جمیل کے مرثیوں کو مرثیہ ہی نہیں مانتے بلکہ مسدس کہہ کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اگر ان کو مسدس اس لیے کہا جاتا ہے کہ ان کے یہاں مرثیے کے اجزائے ترکیبی والا ڈھانچہ موجود نہیں ہے تو اس حساب سے دبیر کا مرثیہ 'بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے' اور اس کی طرز کے دوسرے مرثیے، مرثیے کیسے ہوسکتے ہیں؟ نہ ان مرثیوں میں جنگ ہے نہ شہادت۔ حالانکہ خانوادۂ رسول کی عورتیں قابلِ احترام ہیں انہوں نے جنگ لڑنے سے بڑے کارنامے انجام دیے ہیں۔ مردوں کا کندھے سے کندھا ملا کر ساتھ دیا اور جنگ کے بعد کا مورچہ سنبھالا لیکن شہادت نہیں ہوئی۔

میں نے ایسے مرثیوں پر بہت سوچا اور کچھ لوگوں سے بات بھی کی۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے یہ رثائیہ قصیدے ہیں یہ نہیں مرثیے ہیں۔ پہلے مرثیہ، شخصی مرثیہ، تعزیتی نظمیں اب ایک اور افسانہ رثائیہ قصیدے، اب یہ رثائیہ قصیدے کیا ہیں۔ ہم کو تو اتنی ہی بات یاد تھی کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ اور مردوں کی تعریف کو مرثیہ کہتے ہیں جس میں تاسف اور افسوس بھی شامل ہو۔ اب یہ رثائیہ قصیدہ کہا ہے۔ اس کا کوئی ڈھانچہ، کوئی تعریف مجھے نہیں ملی۔ بہر حال دبیر کے اس مرثیے 'بلقیس پاسباں ہے یہ کس کی جناب ہے' میں حضرت فاطمہ کا دُکھ درد اور ان کا صبر و تحمل بیان کیا گیا ہے۔ ایک جگہ دبیر حضرت فاطمہ کے مزار کی عظمت اس طرح بیان کرتے ہیں کہ ان کے مزار کی ہر اینٹ میں خدا کی حکمت، خدا کی مرضی ہے۔ یہاں دنیا کے کسی بھی طرح کے ماحول یعنی گرمی، سردی کا اثر نہیں ہوتا ہے۔ اس طرح نہ کسی کو بخار، نہ کسی کو رنج و غم یا کوئی اور تکلیف نہیں ہوتی ہے۔ لیکن اس صاحبِ مزار نے اپنی زندگی میں جو صعوبتیں برداشت کی ہیں۔ یہ اُس کا ثمرہ ہے کہ یہاں زندگی یا زمانے کی کسی پریشانی کا اثر نہیں ہوتا۔ یعنی وہ مرنے کے بعد اپنی آخری آرام گاہ میں دنیاوی تکالیف اور بیماری وغیرہ سے بری ہیں۔ بظاہر ہر آنے والا شخص یہی سمجھتا ہے کہ حضرت فاطمہ اپنی آخری آرام گاہ میں آرام فرما رہی ہیں لیکن

اس بات کی کسی کو خبر نہیں کہ موت کے بعد بھی ان کے غم کا اختتام نہیں ہوا ہے اور وہ اب بھی رو رہی ہیں۔

ہر خشت روضہ دفتر حکمت کی فرد ہے | موقوف یاں زمانے کا ہر گرم و سرد ہے
گرمی کا نہ بخار نہ کلفت کی گرد ہے | ہر صاحبِ روّاق کے پہلو میں درد ہے
ہم تم یہ جانتے تھے کہ سوتی ہے فاطمہ
اس کی خبر نہیں ہے کہ روتی ہے فاطمہ

یہاں حضرت فاطمہ کو مرنے کے بعد بھی چین نصیب نہیں۔ آخر کیا وجہ ہے کہ حضرت فاطمہ وہاں پر بھی رو رہی ہیں۔ ان کو اپنی آخری آرام گاہ میں بھی نیند نصیب نہیں۔ اس بات کا جواب آپ کو جمیل مظہری کے مرثیے میں بخوبی مل جائے گا۔ جمیل مظہری کا یہ مرثیہ واحد ایسا مرثیہ ہے جس کا آغاز جنگ کے خاتمے کے بعد ہوتا ہے۔ جہاں جنگ میں شہادت کے بعد ساری کمانڈ حضرت زینب کے ہاتھ میں ہے اور تمام مرد جامِ شہادت نوش فرما چکے ہیں۔ اور حضرت زینب سب کو سنبھالنے میں لگی ہیں۔ جہاں وہ اپنے آپ کو اکیلا محسوس کر رہی ہیں اور روتے ہوئے اپنی والدہ ماجدہ کی روح سے مخاطب ہو کر کہتی ہیں کہ آپ قبر میں چین سے سو رہی ہیں اور یہاں سب کچھ لٹ چکا ہے۔

دراصل دبیر کے مرثیے کے اس ایک بند کے جواب میں ہم جمیل مظہری کے اسی مرثیے کے کئی بند پیش کر سکتے ہیں۔

کہہ کے یہ چپ جو ہوئیں خواہرِ شاہِ دوسرا | سسکیاں لینے لگا رات کا وہ سنّاٹا
آئی خاتونِ قیامت کے جو رونے کی صدا | رُخ بیاباں کی طرف کر کے یہ زینب نے کہا
آپ اب نیند سے چونکی ہیں دہائی امّاں
لٹ چکا گھر تو سواری ادھر آئی امّاں

اب یہاں جمیل مظہری کے مرثیے کے کردار کی زینب اور مرزا دبیر کے مرثیے کے کردار کی فاطمہ زہرا جو کہ بظاہر اپنی آرام گاہ میں سو رہی ہیں۔ لیکن ان کے رونے کی آواز ان کی لختِ جگر حضرت زینب تک پہنچتی ہے اور حضرتِ زینب اپنی ماں حضرت فاطمہ کو دیکھ کر ایک بچے کی طرح تڑپ جاتی ہیں اور ان سے گفتگو کرنے میں کبھی شکوے کا انداز اختیار کرتی ہیں تو کبھی اپنے عزیزوں کی شہادت کی روداد بیان کرتی ہیں کہ ان کے بچے پوتے نواسے سب شہید ہو گئے ہیں۔ اور اب پورا گھر خالی ہو گیا ہے، لٹ گیا ہے اور ان کی بہوؤں نے بھی ہمارے گھرانے کا نام روشن کر دیا:

دوپہر میں ہوا بی بی یہ بھرا گھر خالی | خیمۂ قاسم و عون و علی اکبر خالی

ہوا بے چوبۂ عباسِ دلاور خالی آیئے دیکھئے گہوارۂ اصغر خالی
اب نہ بیٹے ہیں نہ پوتے نہ نواسے امّاں
لڑے دو لاکھ سے دو روز کے پیاسے امّاں
جسمِ صد پارہ لیے قاسم بے پر آیا ماں کے آنسو نہ بہے مر کے پسر گھر آیا
باپ کے ہاتھ پہ مردہ علی اصغر آیا اور پسینہ بھی نہ بھابی کی جبیں پر آیا
اونچا ہاشم کے گھرانے کا بہت نام کیا
آج تو آپ کی بہوؤں نے بڑا کام کیا

دبیر نے اپنے مرثیے میں اس بات کا اشارہ بھی کیا ہے کہ حضرت فاطمہ کے بعد حضرت زینب اپنے بھائی کے لیے روئی ہیں۔ اور حضرت فاطمہ کا مقابلہ صرف ان کی بیٹی حضرت زینب ہی کر سکتی ہیں۔ حضرت زینبؑ کو اپنے بھائی امام حسین سے ایسی ہی محبت تھی جیسے حضرت فاطمہ زہرہ کو اپنے والد محترم سے۔ حضور کے انتقال کے بعد حضرت فاطمہ زہرہ کو ان کی جدائی برداشت نہ ہوتی تھی۔ انہیں کھانے پینے کا کسی چیز کا ہوش نہ تھا۔ باپ کے غم میں انہیں دنیا کی ہر چیز بے مزا معلوم ہوتی تھی اور اگر کسی نے عشق کی حالت میں چند چند قطرے پانی کے منھ میں ڈال بھی دیے تو وہ ان چند قطروں کو پی کر بے انتہا روتی تھیں۔ اور شاید ہی کوئی اس قدر رویا ہو۔ جتنا فاطمہ زہرہ اپنے والد کے لیے روئیں ان کی کوئی برابری نہیں کر سکتا۔ ہاں اگر کوئی برابری کر سکتا ہے تو وہ خود ان کی بیٹی حضرت زینب ہیں جو اپنے بھائی کے غم میں بے انتہا روئی ہیں۔ دبیر کے مرثیے کا یہ بند اس بات کی بہترین مثال ہے۔

کچھ نوش کر لیا جو کسی نے کھلا دیا لیکن عزا نے کچھ نہ غذا نے مزا دیا
عشق میں کسی نے منھ میں جو پانی چوا دیا قطرہ پیا اور آنکھوں سے دریا بہا دیا
نسبت ہے کس سے فاطمہ کے شور شین کو
زہرا کے بعد روئی ہے زینب حسین کو

اس بند کے آخری مصرعے کا جواب جمیل مظہری کے مرثیے 'شامِ غریباں' میں حضرت زینب کی زبانی ملاحظہ فرمائیں:

ہاتھ رکھیے کہ ٹھہرتا نہیں ہمشیرہ کا دل ہے یہ زینب کا کلیجہ نہیں شبیر کا دل
کچھ تو قانع بہ تہِ دام ہو نخچیر کا دل شمع کی طرح گھلے زینبِ دلگیر کا دل
اس کے گھلنے سے ہو ظلمت تہ و بالا بھیا

کچھ تو ہو راہِ ہدایت میں اُجالا بھیا

وقت نے سونپ دیا فرضِ قیادت مجھ کو — ملنے دیتا نہیں احساسِ امانت مجھ کو
اب تو رونے کی بھی ملتی نہیں فرصت مجھ کو — کیا کہے گی علی اکبر کی محبت مجھ کو

وہ جو سوئی ہے تو سوئے شہدا آئی ہوں
لوریاں دے کے سکینہ کو سلا آئی ہوں

حضرتِ فاطمہ کو اپنے بچوں کی بے حد فکر تھی اس لیے وہ اس دنیا سے رخصت ہونے سے قبل حضرت علی سے وصیت کرتی ہیں کہ حسن و حسین جو رسولِ پاک کے جگر گوشے ہیں۔ اگر آپ چاہتے ہیں کہ قبر میں چین سے رہوں تو میرے حسن اور حسین کو کوئی دُکھ نہ دینا۔ اس بات کو دبیر نے حضرتِ فاطمہ کی زبانی بڑے درد بھرے انداز میں بیان کیا ہے۔

وہ بولی کہ یہ کنیز نوازی ہے سر بسر — فرمائیے وصیت اوّل پہ اب نظر
ہر بے پدر کے بعد نبی آپ ہیں پدر — سبطین تو حضور کے ہیں پارۂ جگر

گر چاہتے ہو قبر میں زہرا کے چین کو
دنیا نہ رنج میرے حسن اور حسین کو

حضرتِ فاطمہ پہلے ہی وصیت کر دیتی ہیں، اگر ان کے حسن اور حسین کو کوئی تکلیف ہوئی تو ان کو قبر میں بھی چین نہ ملے گا۔ جمیل مظہری نے امام حسین کی شہادت کا بیان حضرت زینب کی زبانی کچھ طنز اور درد کے ساتھ ایسے پیش کیا کہ دل میں درد کے ساتھ ساتھ آنکھوں میں نمی بھی پیدا ہو جاتی ہے۔

قوم میں فرض کا احساس جگایا اُس نے — چہرۂ وقت کو آئینہ دکھایا اُس نے
قرض نانا کی محبت کا چکایا اُس نے — کشتِ اسلام میں خوں اپنا رچایا اُس نے

جو بھی پونجی تھی پئے بخشش اُمت دے دی
آپ کے دودھ کے ہر قطرے کی قیمت دے دی

گرچہ سورج تھا سوا نیزے پہ آیا اماں — امتحاں دیتا رہا آپ کا جایا اماں
رد کیا شبیر جبریل کا سایہ اماں — آپ نے عرش کا پایہ نہ بلایا اماں

اب میں سمجھی کہ تھی تدبیر شفاعت پیاری
بڑھ کے بیٹے سے بھی تھی باپ کی اُمت پیاری

جس انداز میں حضرت زینب نے اپنی والدہ سے گفتگو کی اور جس طرح کے شکوے کئے ہیں، کم و بیش

وہی شکوے دبیر کے مرثیے میں حضرت زینب نے بھی کیے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ حضرت فاطمہ، زینب کی فریاد سن کر حضور اکرم کی بارگاہ میں فریاد کر رہی ہیں۔

امام حسین کی شہادت کا شکوہ دونوں کے یہاں موجود ہے۔ ایک طرف جمیل مظہری کے یہاں حضرت زینب اپنی ماں سے شکوہ کرتی ہیں کہ آپ کو بیٹے سے بڑھ کر باپ کی اُمت پیاری تھی۔ آپ کا بیٹا میدانِ جنگ میں امتحان دے رہا تھا اور آپ نے کچھ نہیں کیا۔ وہیں دوسری طرف دبیر کے یہاں حضرت زینب حضورِ کائنات سے فریاد کرتی ہیں کہ صرف آپ ہی ہیں جن کو ہر وقت اُمت کے چین وسکون کی فکر تھی لیکن آپ کے بعد کون یہ خواہش کرے گا، بابا آپ ہی نے اُمت کی خاطر ہی حسین کے قتل پر مہر لگائی تھی۔

خواہاں ہر ایک دم رہے اُمت کے چین   کی مہر تم نے قتل پہ میرے حسین کے
احسان شیعوں پہ ہیں بنی مشرقین کے   نعرے بلند کرتے ہیں شب شورشین کے
بے ختر کی تمہاری زیادت نہ ہوئے گی
ہوگی وہ کون آنکھ جو تم پر نہ روئے گی

ان دونوں مرثیوں کے کردار روحوں سے مخاطب ہیں۔ دبیر کے یہاں حضرت فاطمہ رسول اللہ کی روح سے مخاطب ہیں۔ تو جمیل کے یہاں حضرت زینب، حضرت فاطمہ کی روح سے حضرت فاطمہ نے حضرت زینب کو بڑے نازوں سے پالا تھا، ان کی وصیت میں ایک وصیت یہ بھی تھی کہ اس کے دل کو کبھی ٹھیس نہ لگے کیونکہ یہ ہی حسین پر رونے والی ہے۔ یعنی امام حسین کی شہادت کا صدمہ اسے ہی برداشت کرتا ہے۔

والی یتیم بچوں کا ہوتا ہے دل حباب   چلا کے ان کی بات کا دینا نہ تم جواب
بہنوں کو ان کی سے سوا ہوگا اضطراب   دل جوئی ان کی کیجو ے بے حد و بے حساب
زینب سے ہوشیار کہ نازوں کی پالی ہے
اور دوسرے حسین کی یہ رونے والی ہے

جہاں مرزا دبیر نے حضرت فاطمہ کی پیشین گوئی کو بڑی کامیابی کے ساتھ پیش کیا، وہیں اس کا جواب جمیل مظہری حضرت زینب کی زبانی کچھ یوں بیان کراتے ہیں:

آنکھیں اشکوں سے ہیں نم روح حزیں قلب اُداس   بال چہرے پہ پریشاں ہیں مگر جمع حواس
ہاتھ میں نیزۂ خطی لیے باحالت یاس   کبھی اس لاش کے پاس اور کبھی اُس لاش کے پاس
کبھی خیمہ میں ہیں عابد کی چٹائی کے قریب
کبھی عباس کے لاشے پہ ترائی کے قریب

کبھی لاشِ شہ والا سے یہ کرتی ہیں کلام — آپ نے سونپ دیا ہے مجھے عباس کا کام
بھیجئے ان کو کہ ہلکی ہو میری پیٹھ امام — آپ خاموش ہیں کیوں، لیجیے زینب کا سلام
لائی ہے شدتِ غم اشک فشانی کے لیے
اُٹھیے آئی ہے بہن فاتحہ خوانی کے لیے

اس طرح کے مراثی جس پر لکھے گئے بلاشبہ اُن عورتوں نے بہت صدمے برداشت کیے۔ شہادت کے بعد کے کام انجام دیے، لیکن نہ وہ میدانِ جنگ لڑنے گئیں، نہ وہاں جامِ شہادت نوش فرمایا اور اگر دبیر کی بات کریں تو حضرت فاطمہ کی زندگی کی روداد بیان کی گئی ہے کہ حضرت فاطمہ نے کیسے کیسے درد سہے۔ ان سے ان کے والدِ محترم کی محبت اور پھر رسول اللہ کے انتقال کے بعد ان سے جدائی فاطمہ زہرہ کا ان کے غم میں برا حال۔ اور ایک جگہ تو وہ ایسے والد مرحوم سے اس طرح گفتگو کرتی ہے کہ آنکھیں بھر آتی ہیں۔

لائی آہ و ابنا وا محمدا [illegible] نور [illegible] اللہ و ابتا وا محمدا
شاہوں کے شاہ وابنا وا محمدا [illegible] و سیّدا و ابتا وا محمدا
بابا بتول آئی ہے تسلیم کے لیے
اُٹھتے ہیں مزار سے تعظیم کے لیے

کیا سو رہے قبر میں تنہا جواب دو — چلّا رہی ہے آپ کی زہرا جواب دو
مولا جواب دو میرے آقا جواب دو — دل مانتا نہیں میں کیا کروں جواب دو
بولو میں صدقہ جاؤں بہت دل ملول ہوں
بابا بتول ہوں میں تمہاری بتول ہوں

دبیر کے پورے مرثیے کا عکس جمیل مظہری کے اس مرثیے 'شامِ غریباں' میں دیکھا جا سکتا ہے۔ یہ دراصل دبیر کے مرثیے کا جواب معلوم ہوتا۔ حضرت فاطمہ کو علم تھا کہ زینب ہی ہیں جنہیں امام حسین کے درد کو برداشت کرتا ہے اور اپنی پیشین گوئی کا جواب جمیل مظہری نے جنگ کے بعد کے منظر سے آغاز کر کے کامیابی کے ساتھ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کیسے امام حسین کی شہادت کے بعد امام حسین کے تمام ادھورے کام ان کی بہن کتنی بے باکی سے مکمل کر رہی ہیں۔ وہ بہت بار اپنے کو اکیلا محسوس کرتی ہے۔ اپنے بھائیوں کی لاشوں سے گفتگو کرتی ہیں۔ پھر اپنے آپ کو دلاسا دیتی ہیں۔ بچوں کو سنبھالتی ہیں اور تمام کاموں کا ذکر اپنی والدہ فاطمہ زہرہ کرتی ہیں اور انہیں جنگ کی پوری روداد سناتی ہیں۔ ان سے شکوہ بھی کرتی کہ آپ کو اپنے بابا کی اُمت بیٹے سے زیادہ پیاری تھی۔ وہ تمام چیزیں تقریباً تمام اندازِ گفتگو دونوں کرداروں میں کافی ملتا جلتا ہے۔ ان دونوں

مرثیوں کو اگر ملا دیا جائے تو ایسی کڑیاں جڑتی ہوئی معلوم ہوں گی۔ جن میں ماں اور بیٹی کی مکالمہ نگاری قابلِ عقیدت اور قابلِ داد ہے۔

میں نے ان دونوں مرثیوں کی مثالیں اس لیے پیش کی کہ اگر ہم ایسے مرثیوں کو مرثیہ کہتے ہیں تو پھر وفات نامہ، تولد نامہ فاطمہ، عاشور نامہ نوسر ہار اور اس طرح کے دوسرے رسائی سرمائی کو مرثیے کے نمونے میں کیوں نہیں رکھتے۔ میں یہ ثابت نہیں کرنا چاہتی کہ قصیدہ ہے یا مرثیہ ہے۔ میں یہ کہنا چاہتی ہوں اگر سب کی نظر میں یہ مرثیے ہیں تو دوسرے رسائی سرمائے کے ساتھ اس طرح کی تفریقات نہیں ہونی چاہیے۔

بہر حال میں چاہتی ہوں مرثیے کو بانٹا نہ جائے۔ عقد اور مذہب کی وجہ سے مرثیے کا دائرہ تنگ نہ کیا جائے۔ اس سے مرثیے کو فائدے کی جگہ نقصان ہوگا، ہمیں مرثیے کا دائرہ وسیع کرنے کی ضرورت ہے تاکہ ہم اپنے مرثیوں کو دوسری زبانوں سے جوڑ سکیں۔

○

ساجدؔ ذکی فہمی

مراثی دبیر میں بین کا کرب

مرثیہ ایک ایسی صنف سخن ہے جو عربی و فارسی کے توسط سے اردو میں داخل ہوئی۔ ابتدا میں ہمارے شعرا نے اُسی انداز میں مراثی کہے جس کی روایت عربی اور فارسی میں موجود تھی، یعنی شہادت اور بین پر زیادہ زور صرف کیا جاتا تھا۔ لیکن آہستہ آہستہ جب اس صنف کو مقبولیت حاصل ہوتی گئی تو اس کے اجزا اور ہیئت میں بھی تبدلیاں رونماں ہونی شروع ہوئیں۔ مرثیہ گویوں نے جدت طرازی کے ساتھ مضامین کے اعتبار سے بھی مرثیہ کو وسعت عطا کی۔ جو مراثی بیس تیس بند یا بیس تیس بیت تک محدود ہوا کرتے تھے اب بیس تیس صفحات تک پھیل گئے۔ یہی وجہ تھی کہ آتش نے دبیر کا ایک مرثیہ مجلس میں سن کر تعجب سے یہ کہا تھا کہ ''یہ مرثیہ تھا یا لندھور بن سعدان کی داستان تھی؟''[1] قصہ مختصر سودا اور بعد میں میر ضمیر تک آتے آتے مرثیے نے اپنے خدو خال اور ہیئت متعین کر لیے۔

خواجہ الطاف حسین حالی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' میں مرثیہ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا ہے کہ: ''زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس بھی شامل ہوتا ہے مرثیہ کہتے ہیں۔''[2] لیکن ایک باشعور قاری کبھی اس تعریف کو مرثیہ کی جامع اور مکمل تعریف نہیں کہہ سکتا۔ اس کی پہلی وجہ تو یہ ہے کہ قصیدہ میں ممدوح کی تعریف جس مبالغہ آمیز انداز سے کی جاتی ہے وہ مرثیے کے لیے زیبا نہیں۔ شاعر مرثیے میں مبالغے سے کام ضرور لیتا ہے مگر حد اعتدال سے باہر نہیں جاتا۔ اب یہاں ایک سوال پیدا ہوتا ہے کہ کربلائی مرثیوں میں سیکڑوں اشعار ایسے موجود ہیں جسے مبالغے کی بہترین مثال کے طور پر پیش کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً دبیر کا ایک شعر ملاحظہ فرمائیں:

مثل تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب
ہوتی تھیں سیخ موج پہ مرغابیاں کباب

شعر پڑھ کر مبالغے سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن مرثیے میں یہ مبالغہ کیوں کر ممکن ہوا اس جانب تھوڑی توجہ صرف کریں تو ہمیں پتہ چلے گا کہ پندرھویں صدی کے اوائل میں حضرت حسین سے عقیدت رکھنے والوں نے

اپنے عقائد کے پیش نظر شہدائے کربلا کی شان میں ایسے مراثی نظم کیے جس میں شخص کے بجائے ان کے مراتب اور صفات کو بنیاد بنایا گیا۔ اس طرح موضوعاتی سطح پر مرثیے کی ایک قسم وہ ٹھہری جس میں دوست واحباب، عزیز واقارب یا کوئی ایسا شخص جس کا مرثیہ نگار سے کوئی ذاتی نسبت ہو، کی تعریف کی جانے لگی۔ لیکن اس قسم کے مراثی میں مبالغے کی سطح پر حد اعتدال کو ملحوظ خاطر رکھا گیا۔ دوسری قسم وہ جس میں امام حسین اور اہل بیت کی شہادت نظم کی گئی۔ چوں کہ اس قسم میں عین قصیدے کی طرح شخص کے ساتھ اس کے مراتب، صفات اور امتیازات وغیرہ کا خاص خیال رکھا گیا، ساتھ ہی اس میں مذہبی عقیدت کا جذبہ بھی کارفرما تھا اس لیے اس میں اعتدال کی پابندی ممکن نہ تھی۔

'بین' کے لغوی معنی نوحہ، بیان، مردے کی خوبیاں بیان کر کے رونا رلانا یا وہ دردناک فقرے جو کسی مردے کے غم میں (اس کے اوصاف بیان کرتے ہوئے) یا کسی اور مصیبت میں روتے وقت عورتوں کی زبان سے نکلتے ہیں وغیرہ ہیں۔ بین کو ہم مرثیے کی کلید کہہ سکتے ہیں، کیوں کہ اس جز میں مرثیہ نگار یا مرثیہ خواں کے ذریعے (بالخصوص اردو میں) کربلا کے دردانگیز واقعات، حسینی خیمے میں بھوک پیاس سے نڈھال زندگی کے کرب ناک حالات اور شہادت کا بیان اس انداز سے کیا جاتا ہے کہ سامعین رونے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ شہادت اور بین کے مناظر کو بیان کرنے میں شعرا نے بے انتہا جدت طرازی سے اس لیے بھی کام لیا کیوں کہ بہتوں کا یہ عقیدہ ہے کہ عزائے امام میں جو شخص آنسو بہائے گا وہ دین و دنیا میں فلاح کو پہنچے گا۔ یوں تو بین میں مرد و عورت سبھی ماتم کرتے دکھائی دیتے ہیں، لیکن بغور دیکھا جائے تو مرثیہ نگاروں نے نسوانی کرداروں کے ذریعے درد و غم اور کرب و حزن کو بیان کرنے میں بے پناہ قوت صرف کی ہے۔ کسی عزیز کی موت پر متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والی ہندوستانی عورتیں جس طرح بین کرتی ہیں ان تمام حرکات و سکنات کو مرثیہ نگاروں نے اپنے مراثی میں خوش اسلوبی کے ساتھ سمونے کی کوشش کی ہے۔ بلکہ یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ جدید مرثیہ نگاروں نے عقیدت اور ثواب کے پیش نظر بین میں ایسے واقعات بھی نظم کر دیے جو عرب تو درکنار ہندوستانی معاشرت میں بھی عنقا ہیں۔ مرثیہ نگاروں کی اس جدت طرازی کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ واقعۂ کربلا کی اجنبیت ختم ہوگئی، جس کی وجہ سے ایک عام قاری بھی حسینی فوج پر ماتم کناں اور سینہ کوبی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ مثال کے طور پر مرزا دبیر نے ایک جگہ شاہ حلب کا غائبانہ اپنی بیٹی کو علی اکبر سے منسوب کرنے کا واقعہ بیان کیا ہے۔ لیکن جب اسے علی اکبر کی شہادت کی خبر ملتی ہے تو ملکہ کو اس سے آگاہ کرتا ہے۔ اس پر ملکہ کس طرح بین کرتی ہیں دبیر کی زبانی ملاحظہ فرمائیں:

کھا کر پچھاڑیں بین وہ کرنے لگی کہ ہائے　　　والی مرے مدینے میں بیٹی کو بیاہ آئے

خالی تم آئے اور مرے داماد کو نہ لائے ہے ہے فلک نے خاک میں یہ دونوں گھر ملائے
فضہ کی ہم نسب ہوں میں بیٹی بتول کی
گھر میں نہ اب رہوں گی دہائی رسول کی
بی بی کا گھر لٹا میں گھر اپنا لٹاؤں گی اس سلطنت کو خاک کے اندر ملاؤں گی
لے کر دلھن کو دلھا کے لاشے پہ جاؤں گی داماد نامراد کی میت اٹھاؤں گی
اے کاش مجھ کو ہوتا نہ ارمان بیاہ کا
اکبر کو راس آیا نہ سامان بیاہ کا

اس سے قطع نظر کہ بیان کہاں تک درست یا مضحکہ خیز ہے، دبیر کی حدت نظر کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ اردو مرثیہ پر تنقید کرتے ہوئے بیشتر ناقدین نے اس قسم کے بینیہ اشعار پر سخت تنقید کی ہے۔ ان کا اعتراض یہ ہے کہ اردو مرثیہ نگاروں نے اصحاب اہل بیت کو بھی اسی انداز سے بین کرتے دکھایا ہے جس طرح متوسط طبقے کے افراد کیا کرتے ہیں۔ ان ناقدین کا اعتراض بجا ہے کہ خواص (اہل بیت) اور عام (ہندوستانی) کے بین میں واضح فرق ہونا چاہیے۔ لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ مرثیہ نگاروں کا بنیادی مقصد رونا رلانا تھا اس لیے وہ اگر خواص اور عام کے درمیان بین کے انداز کو ملحوظ خاطر رکھتے تو عام قارئین کے دلوں پر وہ تاثر کبھی قائم نہ ہوتا جو اس قسم کے بندوں میں پایا جاتا ہے۔ یہی وجہ تھی کہ مرثیہ نگاروں نے اپنے مقصد کے پیش نظر اہل بیت کو اسی انداز سے نوحہ کناں دکھایا ہے جس طرح ایک عام ہندوستانی اپنے کسی عزیز کی موت پر بین کرتا نظر آتا ہے۔ مثال کے طور پر دبیر نے ایک مرثیے میں حضرت حسینؑ کی شہادت پر زینب کے بین کا نقشہ یوں کھینچا ہے۔

پھر آپ کی سواری نہ سوئے وطن گئی کیوں ساتھ آپ کے نہ عدم کو بہن گئی
اس کربلا کے بن میں کیا تجھ پہ بن گئی تصویر نانا جان کی تیروں سے چھن گئی
مرجاؤں گی تڑپ کے دلاسا شتاب دو
بھیا کس آسرے پر جیوں میں جواب دو
بیمار تم نہیں کہ شفا کی رکھوں میں آس جاتے اگر سفر میں تو پھر آتے میرے پاس
زخمی نہیں کہ زخم سیوں دھو کے سب لباس قیدی نہیں کہ تم کو چھڑاؤں میں بے حواس
لاؤں کہاں سے فاتح بدر و حنین کو
ہوتے علی تو کہتی جلا دو حسین کو

درج بالا میں جو دو بند پیش کیے گئے ہیں اس پر حقیقت نگاری کا گمان گزرتا ہے۔ بھائی کی موت پر بہن کا

نوحہ اسی انداز سے بیان کیا جا سکتا تھا۔ مرزا دبیر کے ایسے بند کو پڑھ کر ''بگڑا شاعر مرثیہ گو'' کا مقولہ بے وقعت اور ایک لچر سی بات معلوم ہوتی ہے۔

دبیر کے متعلق عام خیال یہ ہے کہ انھیں بین کے بیان میں ملکہ حاصل تھا۔ ان کے مرثیوں میں محاورہ، روزمرہ، تشبیہ، استعارہ اور لفظوں کا انتخاب وغیرہ اس قدر غیر معمولی اور درد انگیز ہوتا تھا کہ خود بخود دل سے ایک ہوک سی اٹھتی تھی اور آنکھیں اُمڈی چلی آتی تھیں۔ ان کی اس خوبی کی طرف اشارہ کرتے ہوئے 'اردو مرثیہ (تاریخ مرثیہ)' میں سفارش حسین رضوی لکھتے ہیں:

> ''...دبیر کے مرثیے میں بین کا حصہ بہت پر اثر اور کامیاب ہوتا ہے۔... بین میں دبیر کا بیان ایسا دل گداز اور جگر خراش ہوتا ہے کہ سخت سے سخت دل بھی موثر [متاثر] ہوئے بغیر نہیں بچ سکتا۔'' ۳

حسین آزاد نے بھی دبیر کی مرثیہ گوئی سے مناسبت کا ذکر کرتے ہوئے اس جانب اشارہ کیا ہے کہ وہ اپنے درد انگیز اشاروں اور دل گداز کنایوں کے ذریعہ ایک سحر باندھ دیتے ہیں۔ امداد امام اثر نے مرثیے بالخصوص بین کے معاملے میں دبیر کو سلطان الذاکرین تسلیم کیا ہے۔

درج بالا تمام بیانات سے یہ اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ بین کے بیان میں دبیر کو کمال درجے کی دسترس حاصل تھی۔ اس ضمن میں دبیر کا سب سے بڑا کمال یہ ہے کہ وہ واقعات کے مطابق ایسے الفاظ کا استعمال کرتے ہیں جو درد انگیز اور سامعین کے دلوں کو افسردہ کرنے والی ہوتی ہیں۔ یہی وجہ تھی کہ کم عمری میں ہی وہ اپنے زمانے کے معتبر مرثیہ گو کی صف میں کھڑے مرثیہ خوانی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

انیس اور دبیر کے معترف اور مداح اس زمانے میں بھی تھے اور آج بھی ہیں۔ یہاں انیس اور دبیر کا موازنہ مقصود نہیں، لیکن اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ بعض انیسیے بھی بین کے ضمن میں خود کو دبیریے ہونے سے نہ بچا سکے۔ مثال کے طور پر شبلی نے اپنی کتاب ''موازنہ انیس و دبیر'' میں دبیر کے بالمقابل انیس کو برتر گردانا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انیس کا مقام اردو مرثیہ نگاری میں آفتاب کی حیثیت رکھتا ہے، لیکن کیا ضروری ہے کہ ایک کو برتر ثابت کرنے کی دھن میں دوسرے کو کمتر گردانا جائے۔ انیس کے تئیں اسی جانب داری کی وجہ سے شبلی بعض ناقدین کی نگاہ میں معتوب ٹھہرے۔ اس ضمن میں عابد علی عابد اپنی مرتب کردہ کتاب ''موازنہ انیس و دبیر شبلی'' میں رقم طراز ہیں:

> ''شبلی نے انیس کے کلام سے بہترین اشعار کا انتخاب کیا ہے اور اس کے مقابلے میں جو شعر دبیر کے درج کیے ہیں وہ دوم درجے کے مرثیوں سے لیے گئے

ہیں۔ اگر ایسا قصداً کیا گیا ہے تو یہ انتقادی بددیانتی ہے۔ جس کی سزا اس سے کم نہیں ہوسکتی کہ نقاد کو دوائر ادب سے اور حدود ذوق سلیم سے دیس نکالا دیے دیا جائے۔ اگر انتخاب اشعار میں سوئے نیت کو دخل نہیں ہے تو صورت حال کی قباحت پھر بھی واضح ہے یعنی شبلی نے غفلت برتی ہے اور احتیاط سے دبیر کا کلام نہیں کھنگالا کہ انیس کے کلام سے صحیح موازنہ کیا جاسکے۔'' [۶۲]

عابد علی عابد کے علاوہ ایسے کئی اور نقاد ہیں جنھوں نے ''موازنہ'' کا جواب لکھتے ہوئے شبلی کی گرفت کی ہے۔ مثال کے طور پر شیخ محمد جان عروج (تردید موازنہ)، افضل علی ضو (ردالموازنہ)، کاظم علی خاں (تلاش دبیر) اور افضل حسین ثابت (حیات دبیر) وغیرہ۔

بہرحال شبلی کی نگاہ میں انیس کا مرتبہ دبیر سے بدرجہا بلند تھا، اس کے باوجود انھوں نے موازنہ میں جہاں علی اصغر کی شہادت کا ذکر کیا ہے وہاں انیس اور دبیر دونوں کے بند نقل کرتے ہوئے اس بات کا کھلے دل سے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اس واقعہ کے بیان میں مرزا دبیر نے جو بلاغت صرف کی ہے اور جو دردانگیز سماں دکھایا ہے، کسی سے آج تک نہ ہوسکا۔ مرثیے کے چند بند ملاحظہ فرمائیں:

ہر اک قدم پہ سوچتے تھے سبط مصطفیٰ — لے تو چلا ہوں فوج عمر سے کہوں گا کیا
نہ مانگنا ہی آتا ہے مجھ کو نہ التجا — منت بھی گر کروں گا تو کیا دیں گے وہ بھلا
پانی کے واسطے نہ سنیں گے عدو مری
پیاسے کی جان جائے گی اور آبرو مری

پہنچے قریب فوج تو گھبرا کے رہ گئے — چاہا کریں سوال پہ شرما کے رہ گئے
غیرت سے رنگ فق ہوا تھرا کے رہ گئے — چادر پسر کے چہرے سے سرکا کے رہ گئے
آنکھیں جھکا کے بولے کہ یہ ہم کو لائیں ہیں
اصغر تمہارے پاس غرض لے کے آئیں ہیں

پھر ہونٹ بے زبان کے چومے جھکا کے سر — رو کر کہا، جو کہنا تھا سو کہہ چکا پدر
باقی رہی نہ بات کوئی اے مرے پسر — سوکھی زبان تم بھی دکھا دو نکال کر
پھیری زباں لبوں پہ جو اس نورعین نے
تھرا کے، آسمان کو، دیکھا حسینؑ نے

مولا فلک کو دیکھ رہے تھے کہ ناگہاں ‌ ‌ ‌ لی حرملہ نے شانے سے دوتا تک کی کماں
ترکش سے چن کے کھینچ لیا تیر جاں ستاں ‌ ‌ ‌ جوڑا کماں میں تاک کے حلقوم بے زباں
چھٹتے ہی حلق بچے کا چھیدا جو تیر نے
گھبرا کے، غش سے کھول دیں آنکھیں صغیر نے

کیا سن تھا، تیر کھاتے ہی بچہ بلک گیا ‌ ‌ ‌ سوکھے گلے میں خون بھرا دم اٹک گیا
تڑپا جو شہ کے ہاتھوں پہ قامت سرک گیا ‌ ‌ ‌ ٹوپی گری زمین پہ، منکا ڈھلک گیا
ننھی کلائیوں میں تشنج سے بل پڑے
ہچکی جو آئی، منھ سے انگوٹھے نکل پڑے

سننا تھا یہ کہ زانو و سر پیٹنے لگی ‌ ‌ ‌ تربت پہ، کہہ کے، ہائے پسر، پیٹنے لگی
کبرا ادھر سکینہ ادھر پیٹنے لگی ‌ ‌ ‌ آکر بتول خستہ جگر، پیٹنے لگی
سیری نہ پیٹنے سے ہوئی سانس الٹ گئی
آنے لگا جو غش تو لحد سے لپٹ گئی

دبیر کا یہ بین پڑھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ مقالے میں چوں کہ گنجائش کم تھی اس لیے منتخب بند ہی پیش کیے گئے۔ یہاں بعض حضرات اعتراض کر سکتے ہیں کہ پیش کیے گئے مثالوں میں ابتدائی بند کا تعلق براہ راست بین سے نہیں ہے۔ لیکن حزن جو بین کی ہی ایک شکل ہے کو اگر ذہن میں رکھ کر مطالعہ کریں تو اس اعتراض کا سد باب ہوسکتا ہے۔ بہر حال اس پر الگ سے گفتگو کی جاسکتی ہے۔ یہاں اس کا محل ہے نہ موقع۔

درج بالا بندوں میں پیش کیے گئے الفاظ پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ واقعی مرزا دبیر نے اس مرثیے میں وہ سارے لوازم فراہم کر دیے ہیں جو اہل مجلس کو گریہ و بکا کرنے پر مجبور کر دیتی ہیں۔ دبیر کے بینیہ بندوں کے متعلق ایس۔ اے۔ صدیقی اپنی کتاب ''مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری'' میں رقم طراز ہیں:

> ''... بین لکھتے وقت دبیر کی پوری شخصیت رثائیت میں ڈوب جاتی تھی اور وہ اپنے اوپر ہر اس کیفیت کو طاری کر لیتے تھے جس کو وہ نظم کرنے جا رہے ہوں۔ اس کے علاوہ ان بندوں میں زبان کی صفائی، سلاست و فصاحت، لہجے کا سبک لیکن سلگتا ہوا انداز وہ اضافی اوصاف ہیں جنھوں نے بیان کی بلاغت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔''[5]

مختصر یہ کہ مرزا دبیر ایک اچھے شاعر تھے۔ صنائع بدائع پر انھیں مہارت حاصل تھی۔ مرثیہ بالخصوص 'بین' میں اپنی مثال آپ تھے۔ لیکن بین کو ہم مکمل مرثیہ نہیں کہہ سکتے۔ جدید اصول کے تحت مرثیے کے جو اجزائے

ترکیبی متعین کیے گئے ہیں اس کے پیش نظر اگر ہم دبیر کے مراثی کا جائزہ لیں تو بلاشبہ ہمیں دبیر کا قد چھوٹا دکھائی دیتا ہے۔ ایک ہی مرثیے کے بعض اجزا میں ان کا فن کمال درجے تک پہنچا ہوا ہے تو بعض اجزا کے ساتھ وہ انصاف کرنے میں ناکام دکھائی دیتے ہیں۔ میرا مقالہ چوں کہ 'مراثی دبیر میں بین کا کرب' پر مشتمل ہے اس بنا پر امداد امام اثر کی بات دہراتے ہوئے صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ ''بین کے معاملے میں دبیر سلطان الذاکرین ہیں۔''

O

حواشی:

۱: مقدمہ شعر و شاعری از خواجہ الطاف حسین حالی، علمی کتاب خانہ، اردو بازار، دہلی، ۱۹۵۳، ص ۱۸۲

۲: ایضاً، ص ۱۸۰

۳: بحوالہ تلاش دبیر از کاظم علی خاں، نامی پریس، لکھنؤ، ۱۹۷۹، ص ۲۵۰

۴: بحوالہ مرزا اسلامت علی دبیر حیات اور کارنامے، مرزا محمد زماں آزردہ، موازنہ انیس و دبیر شبلی، مرتبہ: سید عابد علی عابد، حاشیہ ص ۲۷۸، پہلا ایڈیشن مارچ ۱۹۶۴، ناشر: سید امتیاز علی تاج، ناظم مجلس ترقی ادب لاہور، مطبع عالیہ لاہور

۵: مرزا دبیر کی مرثیہ نگاری، ایس۔ اے۔ صدیقی، ۱۹۸۰، ص ۳۱۷

ثاقب فریدی

مرزا سلامت علی دبیر

رثائی ادب میں طلوع صبح کے مناظر ایک بڑا حصہ موجود ہے۔ مرثیوں میں طلوع صبح کے مناظر کا کوئی ایک رنگ نظر نہیں آتا بلکہ مرثیہ گویوں نے رثائی ادب کو مختلف رنگوں سے سجایا ہے۔ اور زندگی کے بے شمار رویوں اور تجربوں سے مناظر صبح کا رشتہ قائم کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری میں مرثیوں کے علاوہ بھی طلوع صبح کے مناظر نظر آتے ہیں لیکن مرثیوں کے طلوع صبح کا رشتہ کربلا کے داخلی اور ظاہری عوامل سے بہت گہرا ہے۔ اس طور سے مراثی میں موجود طلوع صبح کلاسیکی شاعری کی دیگر اصناف کے طلوع صبح سے مختلف ہو جاتی ہے۔ ہم میں سے ہر شخص نے طلوع صبح کے مناظر دیکھے ہیں۔ طلوع صبح کے مناظر کائنات کے ساتھ ساتھ ہمارے دلوں کو بھی روشن کرتے ہیں اور یہ طلوع صبح زندگی کا نہایت خوشگوار تجربہ ہے۔ مراثی میں طلوع صبح کے مناظر خوشگوار تجربوں کے ساتھ ساتھ پر خوف احساس سے بھی دوچار کرتے ہیں۔ جنگ شروع ہونے سے قبل کی رات جس طرح دشواری اور بے چینی میں گزرتی ہے اسی طرح جنگ کی صبح بھی بہت پر ہول ہوتی ہے۔ دبیر کے کئی مراثی کی ابتداء طلوع صبح کے مناظر سے ہوتی ہے۔ مرزا دبیر کے بعض مرثیوں میں تو طلوع صبح کے مناظر زندگی کے خوشگوار تجربے کو پیش کرتے ہیں لیکن اس کے ساتھ ساتھ وہ خوفناک صبح بھی مرزا دبیر کے مراثی کا حصہ ہیں جن کی قرأت یا سماعت کے بعد دلوں پر لرزہ طاری ہو جاتا ہے۔ مرزا دبیر کے ایک مرثیہ کا مطلع مجھے بہت متاثر کرتا ہے۔

جب سرنگوں ہوا علم کہکشان شب — خورشید کے نشاں نے مٹایا نشان شب
تیر شہاب سے ہوئی خالی کمان شب — تانی نہ پھر قمر نے شعاع کمان شب
آئی جو صبح زیور جنگی سوار کے
شب نے زرہ ستاروں کی رکھ دی اتار کے

مرزا دبیر نے اس بند میں صبح کے جس منظر کو دکھایا وہ جنگ کی صبح ہے۔ مرزا دبیر نے اس پورے بند میں شعری تلازمات بھی جنگ کی رعایت سے ہی قائم کئے ہیں۔ پہلے مصرعے میں علم کہکشان شب کی ترکیب بہت خوبصورت ہے۔ علم کہکشان شب کا سرنگوں ہونا رات کا اختتام پذیر ہونا ہے۔ جنگ جب کچھ وقفے کے

لیے روک دی جاتی ہے تو اس وقت بھی دونوں طرف کے علم سرنگوں کر دیے جاتے ہیں اس طور سے شب کے علم کا سرنگوں ہونا اس بات کا اشاریہ ہے کہ رات کا سلسلہ ختم نہیں ہوا بلکہ رات پھر سے آنی ہے۔ ابھی فی الوقت شب کا علم محض کچھ دیر کے لیے سرنگوں ہوا ہے۔ اب دیکھیے کہ علم کہکشاں شب کی رعایت سے بند کے دوسرے مصرعے میں خورشید کے نشان کا فقرہ آیا ہے۔ نشان کا لفظ بھی لفظ علم کا مترادف ہے۔ یعنی جب خورشید کا پرچم بلند ہوا تو پھر شب کا نشان خود ہی غائب ہو گیا۔ تیسرے مصرعے میں دبیر نے تیر شہاب کی ترکیب بنائی ہے۔ رات میں تیر شہاب یعنی ٹوٹ کر گرتے ہوئے تارے کا منظر بہت دلکش ہوتا ہے۔ دبیر نے اسی رعایت سے تیر شہاب کی ترکیب قائم کی ہے۔ پھر اگر خورشید کے پاس کرنوں کے تیر موجود ہیں تو شب کے پاس بھی تیر شہاب کی بہتات ہے۔ بند کے تیسرے مصرعے میں کمان شب کا تیر شہاب سے خالی ہو جانا اور چوتھے مصرعے میں قمر کا کمان شب کی شعاع نہ تاننا رات کے ختم ہو جانے کا علامیہ ہے۔ اس بند کے چاروں مصرعوں میں شب کی ردیف نے بے انتہا حسن اور کشش پیدا کی ہے۔ بند کے پانچویں مصرعے میں صبح کا لفظ آیا ہے۔ صبح کا زیور جنگی سورج کی کرنیں اور اس کی شعائیں ہیں۔ ایک طرف جہاں صبح زیور جنگی سے آراستہ ہو کر آئی تو دوسری طرف شب نے ستاروں کی زرہ اتار دی۔ شب کا زرہ اتارنا صبح کے زیور جنگی کے آگے سپر ڈال دینا ہے۔ پھر صبح کا زیور جنگی سے آراستہ ہو کر آنا اور شب کا اسے دیکھ کر زرہ اتار دینا بھی جنگی تلازمات کا حصہ ہے۔ صبح کے مناظر دکھانے کے لیے جنگی تلازمات کا استعمال ہی اس بند کا سب سے اہم وصف ہے۔ اس مرثیے میں مطلع کے بعد کئی بند نظر آتے ہیں جن میں ترتیب کے ساتھ طلوع صبح کے مناظر پیش کیے گئے ہیں۔ اس مطلع کے معا بعد طلوع صبح کے منظر کے موضوع پر یہ بند آیا ہے۔

شمشیر مشرقی جو چڑھی چرخ پر شتاب — پھر تیغ مغربی نے دکھائی نہ آب تاب
تھا بس کہ گرم خنجرِ بیضائے آفتاب — باقی رہا نہ چشمۂ نیلوفری میں آب
محتاج ماہتاب ہوا آب و تاب کا
باغ جہاں میں پھول کھلا آفتاب کا

اس بند میں دبیر نے آفتاب کے لیے شمشیر مشرقی کا استعارہ قائم کیا ہے۔ خورشید اول صبح میں مانند شمشیر فلک پر نمودار ہوتا ہے۔ اس رعایت سے شمشیر مشرقی کی استعارہ سازی قابل توجہ ہے۔ چونکہ اول مصرع میں آفتاب کے لیے شمشیر مشرقی کا استعارہ آیا تھا اس رعایت سے دوسرے مصرع میں ماہتاب کے لیے تیغ مغربی کا استعارہ آیا ہے۔ اب تیسرے مصرع میں بیضائے آفتاب کے خنجر کی گرمی کی مناسبت سے چوتھے مصرع میں چشمۂ نیلوفری کا بے آب ہو جانا آفتاب کی تپش کی طرف اشارہ ہے۔ دبیر کے ان دو مصرعوں کی

قرأت کے بعد انیس کا یہ بند برجستہ زبان پر آتا ہے

وہ لو وہ آفتاب کی حدت وہ تاب وتب ۔۔۔ کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثال شب
خود نہر علقمہ کے بھی سوکھے ہوئے تھے لب ۔۔۔ خیمے جو تھے حبابوں کے تپتے تھے سب کے سب
اڑتی تھی خاک خشک تھا چشمہ حیات کا
کھولا ہوا تھا دھوپ سے پانی فرات کا

مرزا دبیر کے بند میں کہیں دن کی سیاہی کا ذکر نہیں آیا ہے۔ پھر دبیر کے بند میں شمشیر مشرق اور تیغ مغرب جیسے استعاروں سے ذہن جنگی تلازمات کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جبکہ میر انیس کے پورے بند میں دھوپ کی تیزی اور آفتاب کی حدت پر قوت صرف کی گئی ہے۔ دبیر کے بند میں خنجر بیضائے آفتاب کی گرمی سے خورشید کی تمازت ضرور نمایاں ہوتی ہے لیکن میر انیس کے بند میں 'کالا تھا رنگ دھوپ سے دن کا مثال شب' کی تمثیل لاجواب ہے۔ دبیر نے چشمۂ نیلوفری کا ذکر کیا ہے تو انیس نے بھی نہر علقمہ کی مثال پیش کی ہے۔ جو زور انیس کے بند کے آخری مصرعوں میں نظر آتا ہے دبیر کے بند کے آخری دونوں مصرعوں میں وہ زور نہیں ہے۔ میر انیس کے اس بند میں میدان کربلا کی تمام تر تختی سمٹ آئی ہے۔ دونوں بندوں کی قرأت کے دوران یہ خیال ملحوظ رہے کہ مرزا دبیر آفتاب کے نمودار ہونے کا واقعہ بیان کر رہے ہیں جہاں طلوع آفتاب کی ابتداء میں ہی دھوپ کی سختی نظر آتی ہے جبکہ میر انیس نے اپنے بند میں دوپہر کی چلچلاتی ہوئی دھوپ اور اس کی سختی کے مناظر پیش کئے ہیں۔ دونوں کے یہاں آفتاب کی گرمی اور طپش ضرور ہے لیکن موقع اور محل مختلف ہے۔ مرزا دبیر نے اپنے ایک بند میں کربلا کی سختیوں اور اس کے پر ہول مناظر کو پیش کیا ہے۔ ہم روزانہ آسمان پر پھیلی ہوئی شفق کی لالی دیکھتے ہیں لیکن ہمیں اس شفق کی لالی میں زندگی کا کوئی اور رنگ نظر آتا ہے۔ شفق کی یہ لالی صبح میں بھی نظر آتی ہے اور شام کے وقت بھی۔ مرزا دبیر نے شفق کی لالی کا رشتہ روز شہادت اور اس کے کرب سے قائم کیا ہے۔

تھی جوش خوں کے عارضے میں مبتلا شفق ۔۔۔ فصاد صبح آیا لیے نشتر و طبق
کھولی شفق کی لالی تو رنگ افق تھا فق ۔۔۔ گل رنگ تھا صحیفۂ گردوں ورق ورق
خون شفق میں سرخ قضا نے قلم کیا
اور خط و خال روز شہادت رقم کیا

مرزا دبیر کا یہ بند روز شہادت کے تمام تر کرب کا استعارہ بن گیا ہے۔ جوش خوں، عارضہ، مبتلا، فصاد، نشتر، فق، خون شفق، سرخ قلم کیا اور روز شہادت جیسے تلازمات شفق کی لالی سے حد درجہ مماثل ہو گئے ہیں۔ شفق کی لالی کو دیکھ کر ایک ساتھ اتنی چیزیں کم کم ذہن میں آتی ہیں۔ اردو غزل میں آنکھوں کی لالی یا خونِ دل کا رشتہ

شفق کے ساتھ بہت قائم کیا گیا ہے۔ شہریار نے کہا تھا۔

رگوں میں خون کی مقدار اب بہت کم ہے　　ہماری آنکھ میں جو ہے شفق کی لالی ہے

شہریار کے اس شعر میں شفق کی لالی متکلم کے داخل کا حصہ بن گئی ہے۔ شہریار کے علاوہ کلاسیکی غزل میں میر اور غالب کے یہاں بھی شفق اور خون کی رعایت سے مضامین نظر آتے ہیں۔ مرزا دبیر نے شفق کی لالی کی مناسبت سے جن شعری تلازمات کا استعمال کیا ہے اس کی مثال اردو غزل میں نہیں مل سکتی۔ شفق کی لالی کو ایک جسمانی عارضے کے طور پر دیکھنا اور روز شہادت سے خون شفق کا رشتہ قائم کرنا متکلم کے داخلی کرب کا بھی اظہار ہے۔ پھر شفق کے جوش خوں کا عارضے میں مبتلا ہونا، فصاد صبح کا نشتر وطبق کالے کر آنا، فصاد صبح کا شفق کی لالی کھولنا اور اسے دیکھ کر رنگ افق کا فق ہو جانا، گردوں کا گل کی طرح ورق ورق ہو جانا نہایت لطیف مناسبتوں کا التزام ہے۔ الفاظ کے مابین یہ لطیف مناسبتیں معنی آفرینی کا عمل ہیں۔ پورے بند میں کوئی ایک لفظ ایسا نظر نہیں آتا جو اس تلازماتی تسلسل سے علاحدہ ہو۔ مرزا دبیر کبھی صبح کے مناظر بیان کرنے میں دوراز کار خیالات سے کام لیتے ہیں۔ مثلاً مرزا دبیر کا یہ بند دیکھیے۔

نکلا جو صید شب کو خدیو جہان صبح　　ناوک شعاع مہر تھی، گردوں کمان صبح

سلطان شرق، دوش پہ رکھے نشان صبح　　شبدیز ابلقِ فلکی زیرِ رانِ صبح

عالم تھا محو نیّرِ عالم فروز کا

تار شعاع دام تھا عنقائے روز کا

اس بند میں مرزا دبیر کی مشکل پسندی بھی نمایاں ہے۔ مرزا دبیر بعض اوقات ایسے مشکل استعارے خلق کرتے ہیں جنہیں خلق کرنا اس قدر آسان نہیں ہے۔ محض ایک قرأت سے ان استعاروں کی تفہیم نہیں ہو سکتی۔ شعر میں کئی الفاظ اور تراکیب ایسی آئی ہیں جو نئی اور انوکھی معلوم ہوتی ہیں۔ پہلے مصرع میں خدیو کا لفظ قدیم مصر کے بادشاہوں کا خطاب ہے۔ ظاہر ہے کہ بادشاہ صید کو نکلتے ہیں۔ اس مصرع میں خدیو جہان صبح کی ترکیب آفتاب کا استعارہ ہے۔ خدیو نے بھی عالم دنیا پر حکمرانی کی تھی اور آفتاب بھی پوری دنیا کو اپنی روشنی کے گرد گھیر لیتا ہے۔ اب خدیو جہان صبح کا شب کے شکار کو نکلنا صبح ہونے کا علامیہ ہے۔ مرزا دبیر نے صیاد شب کی مکمل تصویر بنائی ہے۔ اس امیج میں شعاعِ مہر ناوکِ صبح ہے، گردوں کو صبح کی کمان کہا گیا ہے، نشان بمعنی علم سلطانِ شرق یعنی آفتاب کی دوش پر ہے، شبدیز کے معنی سیاہ رنگ کے کھوڑے کے ہیں اور ابلق سیاہی اور سفیدی مائل چتکبرے کھوڑے کو کہتے ہیں۔ اس شعر میں شبدیز و ابلق رات کا استعارہ ہیں۔ ایک رات تو کالی اور سیاہ رنگ کی ہوتی ہے متکلم نے اس کے لیے شبدیز کا لفظ استعمال کیا ہے۔ فجر طلوع ہونے کے بعد جب

رات ختم ہوا چاہتی ہے اس وقت آسمان پر کچھ سیاہی اور کچھ سفیدی موجود ہوتی ہے۔ متکلم نے اس امیجری کو ابھارنے کے لیے ابلق کا لفظ استعمال کیا ہے۔ شبدیز وابلق دونوں کا صبح کی ران کے نیچے ہو جانا رات کا پوری طرح ختم ہو جانا ہے۔ عالم کا محوِ تغیرِ عالم فروز ہو جانا بھی کوئی معمولی واقعہ نہیں ہے۔ لوگ عام صورت حال میں اجتماعی طور پر آفتاب کے نمودار ہونے کا انتظار نہیں کرتے مگر جب جنگ کی صبح ہونے والی ہو تو اس صورت میں آفتاب کے ظاہر ہونے کا انتظار ایک جم غفیر کرتا ہے۔ مرزا دبیر کا یہ مصرع اسی صورت حال کی طرف اشارہ ہے۔ آخری مصرع میں تار شعاع کا عنقائے روز کو اپنے دام میں لینا صبح کا پوری طرح نمودار ہو جانا ہے۔ اس طور سے صید شب کی امیجری مکمل ہوتی ہے اور یہ طرز اظہار امیجری کی بہترین مثال قرار پاتا ہے۔ اسی طرح مرزا دبیر نے ایک اور بند میں صبح کے مناظر کی امیجری کی ہے۔

پیدا شعاعِ مہر کی مقراض جب ہوئی　　پنہاں درازیِ پرِ طاؤسِ شب ہوئی
اور قطعِ زلفِ لیلیِ زہرہ لقب ہوئی　　مجنوں صفت قبائے سحر چاک سب ہوئی
فکرِ رفو تھی چرخِ ہنر مند کے لیے
دن چار ٹکڑے ہو گیا پیوند کے لیے

مرزا دبیر کا یہ مرثیہ بہت مشہور ہے۔ اس بند کا پرشکوہ آہنگ ہی اس کا سب سے بڑا حسن ہے۔ اس بند میں مرزا دبیر نے شعاع مہر کو مقراض کہا ہے اور مقراض کی مناسبت سے پر طاؤس شب کے پنہاں ہو جانے کا مصرع لگایا ہے۔ مقراض یعنی قینچی سے ہی پر کترے جاتے ہیں۔ شعاع مہر رات کی بچی ہوئی سیاہی کو پوری طرح کاٹ دیتی ہے اس رعایت سے شعاع مہر کو مقراض کہنا بلند خیالی کی عمدہ مثال ہے۔ پھر شب کو طاؤس سے تعبیر کرنا اور شعاع مہر کی مقراض پیدا ہونے پر درازی پر طاؤس شب کا پنہاں ہو جانا بھی بلند خیالی ہے۔ طاؤس جب چاہے اپنے پروں کو کشادہ کرتا ہے اور جب چاہے انہیں سمیٹ لیتا ہے۔ طاؤس کا اپنے پروں کو کشادہ کرنا اور انہیں سمیٹ لینا دیدہ زیب ہے۔ اس رعایت سے اختتام شب کو پر طاؤس کے سمٹ جانے سے تعبیر کرنا نہایت خوبصورت امیجری ہے۔ ان دو مصرعوں کا مطلب یہ ہوا کہ جب شعاع مہر کی مقراض پیدا ہوئی تو شب طاؤس نے اپنے پروں کی درازی سمیٹ لی یعنی رات پوری طرح ختم ہو گئی اور دن نکل آیا۔ اب تیسرے مصرع میں بھی رات کے قطع ہونے کا ذکر آیا ہے۔ یہاں زلف لیلی زہرہ لقب کا قطع ہونا رات کا ختم ہو جانا ہے۔ زہرہ نظام شمسی کا روشن ترین اور دوسرا سب سے بڑا سیارہ ہے۔ زہرہ کو صبح کا ستارہ اور شام کا ستارہ بھی کہا جاتا ہے۔ پھر قبائے سحر کا چاک ہونا پو کا پھٹنا اور آفتاب کی شعاعوں کا قبائے مشرق سے نکلنا ہے۔ چرخ کی فکر رفو میں دن کا چار ٹکڑوں میں تقسیم ہو جانا مضمون آفرینی کی بہترین مثال ہے۔ مرزا دبیر

نے اپنے اس مرثیے میں بھی صبح کے مناظر کے لیے کئی بند پیش کئے ہیں۔ ہر بند میں ایک نئی صبح نظر آتی ہیں۔ نئی تراکیب، نئے استعارے، نئی صنعتیں اور نئی تلمیحات نے ان بندوں کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ اسی مرثیے میں مرزا دبیر نے ایک تلمیح سے استعارے کا کام لیا ہے۔

یوسف غریق چاہ سیہ ناگہاں ہوا　　یعنی غروب ماہ تجلی نشاں ہوا
یونس دہان ماہی شب سے عیاں ہوا　　یعنی طلوع نیر مشرق ستاں ہوا
فرعون شب سے معرکہ آرا تھا آفتاب
دن تھا کلیم اور یدِ بیضا تھا آفتاب

حضرت یوسف کے لیے ماہ کنعاں کا استعارہ کلاسیکی شاعری کا حصہ ہے۔ حضرت یوسف کا چاہ سیاہ میں غرق ہونا اور حضرت یونس کا دہان ماہی سے باہر نکل آنا بہت معروف تلمیح ہے۔ مرزا دبیر نے یہاں یوسف کو بطور ماہ کا استعارہ پیش کیا ہے اور حضرت یونس کو بطور خورشید کا استعارہ۔ دوسرے اور چوتھے مصرع میں لفظ یعنی کے ذریعہ مرزا دبیر نے خود ہی استعارے کی تفسیر کی ہے۔ اب آخری مصرعوں میں شب کو فرعون اور دن کو کلیم کہنا اور آفتاب کو ید بیضا سے تعبیر کرنا معنی آفرینی کے عمدہ مثال ہے۔ حق اور باطل کی جنگ میں فرعون باطل کا طرفدار تھا۔ باطل کا طرفدار ہونا گمراہی اور تاریکی کی طرف جانا ہے۔ اس طور سے فرعون کی تاریکی اور شب کی تاریکی میں مرزا دبیر نے ایک مماثلت قائم کی ہے۔ حضرت موسیٰ کو کلیم کہا گیا اور کلیم کا لفظ حق کا استعارہ بنا۔ حق روشنی کی علامت ہے۔ جس طرح حضرت موسیٰ کے پاس ید بیضا کا معجزہ تھا اسی طرح مرزا دبیر نے آفتاب کو دن کا ید بیضا قرار دیا ہے۔ ید بیضا اور آفتاب دونوں ایک چمکدار روشنی سے متصف ہیں۔ اس طرح مرزا دبیر نے فرعون اور کلیم کی تلمیح سے استعارے کا کام لیا ہے۔

مرزا دبیر نے اپنے کئی مراثی میں ترتیب کے ساتھ صبح کے مناظر پیش کئے ہیں۔ وہ ہر بند میں مضمون آفرینی کی ایک نئی چمک پیدا کرتے ہیں۔ مضمون صرف اس قدر رہتا ہے کہ صبح نمودار ہو رہی ہے لیکن ہر صبح نئی معلوم ہوتی ہے۔ 'جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا' مرزا دبیر کا مشہور مرثیہ ہے۔ اس مرثیے میں بھی مرزا دبیر نے صبح کے کئی مناظر پیش کئے ہیں۔ کمال یہ ہے کہ ان صبح کے مناظر میں سے کوئی بھی منظر پھیکا معلوم نہیں ہوتا۔ انداز بیان، مضمون بندی، استعارہ سازی اور معنی آفرینی کی سطح پر کوئی تکرار نظر نہیں آتی۔ صبح کے مناظر سے متعلق ہر بند نیا اور انوکھا دکھائی دیتا ہے۔ اس مرثیے کا پہلا بند ہی اپنے تمام تر تلازمات کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

جب ماہ نے نوافل شب کو ادا کیا　　سر قبلہ رو جھکا دیا، ذکر خدا کیا
بڑھ کر صف نجوم نے بھی اقتدا کیا　　سجدے میں شکر خالق ارض و سما کیا

در کھل گئے عبادت رب غفور کے
خورشید نے وضو کیا چشمے سے نور کے

اس بند میں مرزا دبیر نے نماز کی مناسبت سے تلازمات استعمال کئے ہیں۔ ماہ کا نوافل شب ادا کرنا، سر قبلہ رو جھکانا، ذکر خدا کرنا، صف نجوم کا ماہ کی اقتداء کرنا، سجدے میں خالق ارض وسما کی تسبیح پڑھنا یہ سب نماز کے تلازمات ہیں۔ ماہ اور نجوم کے حوالے سے یہ تلازمات بہت دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ پھر نماز کے تمام تلازمات نماز کے ارکان کی ترتیب کے ساتھ پیش کئے گئے ہیں۔ نماز دین کا ایک اہم ستون ہے۔ اس بند میں نوافل شب سے نماز تہجد مراد ہے۔ یہ نماز رات کی آخری وقت تک صبح صادق سے قبل ادا کی جاسکتی ہے۔ ماہ کا نوافل شب ادا کرنا رات کے ختم ہونے کا اشارہ ہے۔ شروع کے چاروں مصرعوں میں رات کے ختم ہونے کا ذکر ہے پھر آخری مصرع میں خورشید نمودار ہوتا ہے۔ خورشید اور نور دونوں صفت روشنی سے متصف ہوتے ہیں۔ عبادت کا مقصد بھی حصول نور ہے، رب کائنات کی ذات بھی سراپا نور ہے اور پھر خورشید خود ہی رب کائنات کے حسن کا ذرۂ ظہور ہے۔ لہذا جب یہ بات ظاہر ہوگئی کہ خورشید نور ہے تو نور کا نور سے وضو کرنا روشنی میں اضافے کا سبب ہوگا۔ اس طور سے خورشید کا نور کے چشمے سے وضو کرنا بھی معنی آفرینی کا عمل ہے۔ مرزا دبیر کے مراثی میں اس نوع کے مناظر صبح کثرت کے ساتھ موجود ہیں۔ ان مناظر صبح کا سب سے بڑا حسن طرز اظہار کا تنوع، مرزا دبیر کی قادر الکلامی، بلند خیالی، نئے اور انوکھے استعاروں کی اختراع، لطیف رعایتوں کا التزام اور معنی آفریں مناسبتوں کا استعمال ہے۔ اب میں اس بند پر اپنے مقالے کو ختم کرتا ہوں۔

پیدا ہوا سپیدۂ طلعت نشان صبح — معبود کا وہ ذکر لطف اذان صبح
باندھا عمامہ نور کا پہنی کتان صبح — چرخ چہارمی پہ گیا خطبہ خوان صبح
منھ سب کے سوئے قبلۂ امید ہو گئے
سر گرم سجدہ عیسی و خورشید ہو گئے

آیا عروج پر شہ گیتی نشان مہر — لی روز نے پناہ بہ زیر نشان مہر
پرچم کشا ہوا علم زر فشان مہر — ظاہر ہوئی زمانے پہ تاب و توان مہر
نیزہ کرن کا دیدۂ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں پھینکی رات کی پتلی نکال کے

Mirza Dabeer: Aihad Aur Sheri Kaynat

Edited by:

Dr. Idris Ahmad

ISBN 939173902-4

9 789391 739027



مَیں عندلیبِ گلشنِ نا آفریدہ ھوں